العالمية!

رئيس التحرير

يستطيع الواحد منا أن يفكر؛ يحلم، ويأمل.. ويستطيع أن يتصور حالاً أفضل، وواقعاً أكثر غنى، وصدى أكثر وضوحاً، وظلاً أكثف..

ويمكن أن نلوم لعدم تحقق ذلك؛ نتهم. ونعتب، ونأسف..

لكن كل ذلك لا يفيد في شيء، إن لم يترافق مع سعي وجهد ومبادرة وإقدام..

وإذا كان الكلام هذا يصح في كل أمر، فردي أم جمعي؛ فإنه يصبح بالغ الأهمية إذا ما كان المشروع عظيماً، والهدف بالغ الشساعة والامتداد والسمو.

والوصول إلى العالمية تواصلاً وتفاهماً وتشاركاً وتفاعلاً.. ليس هدفاً آنياً، ولا مرحلياً؛ ليس نزوة، أو هواية، أو غواية..

إنه رغبة وطموح وواجب ومصلحة ذاتية ووطنية إنسانية..

وليست العالمية في الذهاب إلى الآخر، والتحدث بلغته، مع أهمية ذلك وفائدته؛ ولا في تقليده طقوساً وعادات وممارسات وذوباناً في التفاصيل والمصطلحات والشعارات.. مع ضرورة التعرف إلى ذلك.

إنه، قبل ذلك ومعه، الاكتناز الشخصي، والتمثل الثقافي، والاغتناء المعرفي، والانفتاح الواثق، والخطو المسؤول في الاتجاه الصحيح.

فليست المسألة من تكون؛ بل من تمثل؛ وليست القضية ماذا تحمل من شهادات، وبأية لغة تتكلم، وإلى أين تسافر، وأي مؤتمر تحضر، وفي أية ندوة تحاضر.. بل ماذا لديك، وماذا تقول، وما هي إمكانياتك..

ليس المهم ماذا تطلب، وتأخذ.. بل ماذا تقدم، وما تحتاج إليه..

عليك أن تقنع الآخرين بأهميتك، وقدراتك، لتحصل على ما تريد، أو على الأقل لتكون محترماً.

ويجب ألا يتوقف الأمر على ما يقدمون أو يمنحون، أو يروجون له، أو يفرضون؛ بل يفترض أن تكون لدينا الإمكانيات الكفيلة بمعرفة ما لدى الآخرين، وما يهمنا منه، وما يفيد، وهذا لن يكون إذا ما كنا سواحاً فحسب، أو طلاباً فقط، أو مدعوين في مناسبات، أو عابرين عجلين، أو مقيمين مستسلمين!!

نتحدث في هذا الأمر كثيراً، وفي سواه، بلغتنا، وعبر منابرنا الثقافية المختلفة كل بمفرده، وفي أوقات متباعدة.. فما الفائدة في ذلك؟! من يسمع أو يهتم؟! الأمر قد لا يعدو أن يكون حديثاً مع النفس؛ فالزمن يمر، والحاجات تزداد، والمتطلبات.. رغم أن وسائل التواصل تتيسر وتتسارع.. لكن إيقاع الحركة الفاعلة بطيء، والنتائج الملموسة ما تزال أقل من المطلوب.. بكثير!

الكلام سهل والتنظير يسير..

ونتكلم عن همومنا ورغباتنا وطموحنا.. فهل يكفي؟! وكيف نوصل ما نريد إلى الآخر، ومتى؟! وماذا نكتب بلغة الآخر، عن أية مواضيع، وأية قضايا؟! وهل يسمع الآخرون آراءنا، ويقرؤون أفكارنا؟! هل ننقل إليهم همومنا ومعاناتنا وواقعنا ورغباتنا وحاجاتنا؟! هل نتحدث عن ثقافتنا وتاريخنا؟! هل نظهر إمكانياتنا وإنجازاتنا؟! هل نقدم إليهم ما يقنع بأننا نستحق الاهتمام والاحترام أكثر؟!

هل يقدم إعلامنا بلغاتهم ما يجدي، وما يكفي؟!

يضاف إلى كل ذلك، ما يرون منا وما يسمعون ممن يمثلنا، ويتحدث باسمنا في مختلف المجالات؛ هل هو تعبير حقيقي عما نحن فيه وعليه، وعما نريد ونأمل وننتظر؟!

لو كان الأمر كذلك، هل كان لدى الآخرين هذا الجهل أو التجاهل أو التغافل؟! وهل كان لديهم هذه المواقف تجاهنا؟!

صحيح أن تعاملنا مع قضايانا حتى فيما بيننا ليس بالموضوعية المطلوبة، ولا بالجدية المرتجاة، لكن ذلك لا يمنع من التوجه إلى الآخرين الذين لهم رأي ودور وفاعلية؛ بل إن ذلك ضروري وواجب. وإذا كانت المسؤولية في ذلك لا تقع على فرد محدد، أو جهة بعينها؛ بل هي مهمة جميع القادرين والمسؤولين بأية درجة وفي أي موقع أو جهة؛

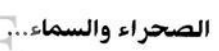
فإن مسؤولية العاملين في الثقافة أفراداً ومؤسسات مضاعفة؛ لأنهم الأقدر على التواصل، والأقدر على تمثل القضايا والهموم، والتعبير عن الرغبات والحاجات، وتحديد الغايات والأهداف، وتحمل المهام والتبعات لإيصال الصورة الأجدى، والحصول على النتيجة الأفضل.

★ **غسان كامل ونوس**

تمرد بروميثوس وصيرورة العدالة

أندريه بونار

ت. سهيل أبوفخر



الصحراء والسماء...

إلهٌ شدَّ وثاقَه إلى الصخرة سيِّدُ الكون لأنه أفرط في حب البشر... ينفتح صراع الآلهة أمامنا كجرح بليغ في صميم فكر إسخيلوس.

تنشأ كل تراجيديا لدى إسخيلوس من التماس للعدل يطرحه وعيه الديني على القوى التي تحكم الشرط الإنساني. بالنسبة إليه، لا بد أن يكون «زيوس»(إله الآلهة) عادلاً دوماً، أن يضرب الملوك المجرمين والشعوب الخرقاء؛ في حين ينبغي له أن ينقذ الإنسان ذا الإرادة الطيبة مهما كان مكبَّلاً بقدرية جرائم الأجداد. وفي حين تتجسد هذه العدالة التي يطالب بها إسخيلوس بإلحاح في سيماء «زيوس» سيد الكون الذي مجَّده عالمه الشعري، تبدو مسرحية «بروميثوس مقيَّداً» تتشبث برسم شخصية زيوس على صورة طاغية شديد الظلم، إلهٍ معادٍ، لدرجة مميتة، لحياة الإنسان وتقدمه وآماله. (مع أنه أتبعها في المشهد نفسه بمسرحية «بروميثوس ناجياً» التي تفتح اتجاهاً معاكساً دون شك).

أليست هذه الدراما من تأليف إسخيلوس؟ هذا ما اعتقده بعض العارفين، ومازالوا يؤكدونه. وهذا اعتقاد خاطئ طالما أنه كان لا بد على الشاعر من أن يعزم بالفعل على الذهاب إلى نهاية الجزع التراجيدي، الذي يستوحيه هذا المؤمن المتعطش

للعدل من مشهد العالم ومجرى التاريخ وفوضى الأسطورة. وفي النفس المرتبطة بقوة بالإنسان وثمار عبقريته، المفتونة بعظمته والمتأثرة ببؤس شرطه في الوقت نفسه، على غرار نفس إسخيلوس، لا يمكن أن يكون الإيمان بالعدل الإلهي إلا فتحاً متجدداً دوماً، متجذراً في معاناة العيش، ومشبَعاً بالتخلي عن التمرد. أما بالنسبة لمن يحب الإنسان بالحماسة نفسها التي يؤمن بها الإله، فالتمرد أولاً؛ إذ يجب أن يكون الإله عادلاً، وإن لم يكن، فعليه أن يصبح كذلك في نهاية المطاف! ...لم يسأل إسخيلوس السماء قط بمثل هذه الحماسة الشديدة إلا في الثلاثية التراجيدية التي يتتالى فيها «بروميثوس مقيَّداً» و «بروميثوس ناجياً»...

الصحراء والسماء... صحراء المعاناة الظالمة التي تعرضها بوضوح هذه العقوبة المفروضة على العبقرية التي أنقذت البشرية من الموت، وأظهرت لها قوتها... صحراءٌ تغطيها السماء تماماً ـ سماءٌ ملبدةٌ بالتهديد، مستعدةٌ للانقضاض على نصير الإنسان، ومستعدةٌ لإخماد بصيص نور الفكر الذي أُشعل على الأرض خلسةً... على الرغم من ذلك، فلكل سماء عمقُها وسرُّها وربما وعدُها... كل سماء مليئةٌ بالإله... ولكن بأي إله؟

ـ 1 ـ

تبدأ الدراما. ها نحن أولاء وسط سهب «سكوثيا»، فيما وراء الأراضي المأهولة. يتقدم موكبٌ: بروميثوس، مربوط اليدين، يقوده خادما زيوس ـ «الاستبداد» و«العنف» ـ ثم «هيفايستوس» (الإله الحداد) حاملاً أدواته.

يطرح المشهد الأول، مشهد تقييد بروميثوس، بصورة قوية وبسيطة صراعَ هذه الدراما الغريبة التي لا تستوجب مطلقاً ـ كي تصبح درامية ـ أن يلتقي أمام أعيننا الخصمان المتشاجران ـ بروميثوس المربوط إلى الصخرة على مر العصور، وزيوس المنعزل فيما وراء السماوات. ومع ذلك، فمن أحدهما إلى الآخر، ومن الأرض إلى السماء، سوف يطلق الشاعر قوس الصراع الكهربائي، فتنفجر في الحال شراراته اللامعة. إنه يجعلنا نصطفُّ على سيراق العالم هذا إلى جانب من يحبنا، وفي الوقت نفسه يوحي لنا بفظاعة ذلك «الغائب» الذي يصفعه.

لكن الغياب الإلهي حاضر هنا عبر مندوبَيْن، فهو يتحدث على لسان شخصين مخيفين لهما اسمان مجردان يدلان على كلية قدرة زيوس. سلطةٌ مطلقةٌ لا رادعَ ولا قانونَ أخلاقياً لها كما يدل على ذلك اسم «كراتوس» (الاستبداد الإلهي)، وهذا الاسم يشير إلى السلطة التي يستخدمها الأقوى على هواه. وقدرةٌ تظهر عبر القوة الضارية، وهذا ما يشير إليه اسم «بيا» (العنف المحض). تتمتع هاتان الشخصيتان بخُلُقِ وظيفتهما - خُلُق الجلادين ووظيفتهم. وبما أنهما مكلفتان بمراقبة دقة تقييدِ بروميثوس على يدِ الإله الحدَّاد، فهما يظهران المتعة العارمة التي يشعران بها أثناء غرس المسامير في جسد صديق البشر، وينهالان عليه بالسخرية والشتائم بصورة خسيسة. وهكذا تجعلنا لغتهما ننفر منهما، ونشمئز ممن يخدمون ويمثلون. إن اتجاه الدراما المحسوس واضح جداً منذ البداية: زيوس مستهدَف...

ومثل الخادمَين، ولكن بطريقة معاكسة، يكشف لنا شخص هيفايستوس قسوة سيد الآلهة. وبما أن هيفايستوس متعاطف مع من تلقى الأمر بتقييده ومن يحبه بحنان أخوي، نراه يقوم بمهمته متأوهاً. وهكذا يسبِّح انصياعه القسري بقوة سيد الكون، بينما تندد دموعه بلاإنسانيته. إن مقاومة هيفايستوس الداخلية، وعبودية كراتوس ورفيقه تنطقان اللغة نفسها - لغة قلبنا المتمرد.

ليس لصمت بروميثوس من صوت آخر. إن بروميثوس هادئ الأعصاب أمام جلاديه، وهو يعبر عن نفسه بكليته عبر لزومه الصمت. وسواء أكانوا يسخرون منه أم يرثون له: فهو لا يرد لا على علامات الشفقة ولا على التهكمات. إن هذا الصمت أشد حيوية وأبلغ تعبيراً من أي ثرثرة حانقة؛ إذ ينفي العقوبة التي تستهدفه، وينفي الإله الذي وجهها له. كله مقاومة. تقاوم روحه هجوم القوة الضارية. ومنذ هذه اللحظة فإن المادة الصماء التي يعتقد زيوس أنه يشد وثاق خصمه إليها، هذه الصخرة الساكنة التي يبدو عليها الحدث في بدايته مقيَّداً مع البطل بطريقة مزعجة جداً للكاتب، هذه الصخرة أصبحت، عبر الاستخدام الساحر لصعوبات الموضوع كما اجتزأه الشاعر من الأسطورة، دلالة مرئية على مقاومة بروميثوس الصامدة أمام سلطان زيوس. تصبح المادة الخام طاقةً. فعلى هذا «الغرانيت» - الرمز المعروض وسط المشهد، وهو ليس أشد ثباتاً من إرادة من التصق فيه ليشكل معه كتلة واحدة،

تأتي لتتحطم عليه جميع غارات زيوس الهجومية المندفعة بصورة غير مباشرة من أعالي السماء؛ حيث يسود سلطانه المرفوض. وسوف تنهار هذه الصخرة الرمزية على بروميثوس في أواخر أبيات التراجيديا ـ رمزياً أيضاً، وليس مادياً كما تصور بعض العارفين ـ لترمي به إلى أسفل الكون، وتسعى لكي تخضعه أخيراً. بيد أنها تعجز عن ذلك طالما بقي بروميثوس يتمتع بإرادة لا تنهزم.

ومثل معظم التراجيديات الإغريقية، ستكون هذه التراجيديا إذاً ـ كما تبين افتتاحية الدراما بوضوح ـ داخلية تماماً. فالحدث الذي يشدنا هو مجرد صراع البطل الداخلي ضد قدره. لم يجعل إسخيلوس عقاب بروميثوس يأتي بعد مغامرات عديدة ليشكل نهاية الحدث موضوع قلقنا؛ بل جعل منه، بصورة لامعقولة نقطة بدايته. إن الحدث في الدراما الإغريقية يقوم على أساس الموقف الروحي للإنسان مقابل الإلهي، ولا تحتاج عملية بنائه هنا إلا لبنية صغيرة من المصادفات المختزلة والمختصرة لأبعد درجة. إن المحرك الدرامي الداخلي، الدافع القوي الوحيد للدراما الداخلية في مسرحية «بروميثوس مقيَّداً» هو رفض بروميثوس المهزوم الاعتراف بهزيمته. إذن لا ينتهي صراع الإلهي عند عقاب بروميثوس قطعاً بل يبدأ. لأن بروميثوس، إذ يحكم بأنه قد عومل بصورة ظالمة، يشرع في التمرد. سوف يبدأ دوره، منذ أن يتكرم فينبس ببنت شفة، عبر الإعلان عن العصيان ـ الذي يصوغه صمته ـ وعبر إعلان الحرب على زيوس. والحالة هذه، فإن زيوس لم يقيد بروميثوس إلا من أجل الحصول على إقرار منه بالتبعية إليه. سوف يكمن الحدث الدرامي بأكمله منذئذٍ في تصادم إرادتين عدوتين. أيهما تُخضِعُ الأخرى؟ هو ذا ما يشدنا حصراً.

وكيف لا نكون، نحن البشر الذين أنقذهم بروميثوس، إلى جانبه في هذه المعركة؟ ذلك أن الرهان في هذا الصراع الإلهي يتركز على الإنسان...

ومع ذلك يقوم خادما زيوس بترك بروميثوس وحيداً بعد أن يودعاه وداعاً ساخراً. وفي ذلك اختراع لعقوبة مهذبة لمحب البشر. لا بد من إفهام «Philanthrope» (ابتدع إسخيلوس هذه الكلمة ولم يكن في نيته إضفاء معنى الإحسان عليها كما تعني في وقتنا الحاضر)، لا بد من إفهام صديق البشر أن يقدس

شيئاً آخر غير الناس الفانين البؤساء، أن «يقدس طغيان زيوس». لقد تم انتـزاع أكثـر الآلهة إنسانية من المجتمع الإنساني، واقتيد إلى «صحراء غير مأهولة بالسكان». هنـا تسود الطبيعـة بقسوتها وشراستها الوحشية. صخرة ذات حواف ناتئة ، تـضربها العواصف ووهج الشمس الذي يفسد زهرة جسمه والليل بمعطفه المرصـع بـالنجوم والجليد، ومرة أخرى حروق نار الشمس الـتي سـرقها ـ يـستمر ذلـك أبـدا. أبـداً مـن الوحدة «حيث، كما يقول له هيفايستوس المتعاطف معه، لن تسمع صوتاً بشرياً ولن ترى وجه أي إنسان».

ولكن هل ثمة وحدةٌ لمن يغذّي حب البشر من ذاته؟ لا، حتـى في قلـب الطبيعـة الأكثر وحشية. إن إسخيلوس يعلم ذلك. فبعد أن جعلنا نسمع بوضوح، في افتتاحيـة تراجيديته، صوت الجلادين وهو يعلن علينا موضوع الوحـدة، قـام بقلـب الموضـوع فجأة، فاستخلص أكبر مشاركة من أوحش وحدة. فلا وجود لهـذه الـصحراء بالنـسبة إلى روح بروميثوس المنفتحة علـى الكـوني والمتحسسة لوجـود الطبيعـة الجامـدة. فحين خضع للطبيعة الساكنة، راح يستدعي إليه، في عزلته، الحياة الـتي تخفيهـا هـذه الطبيعـة بداخلـها. إن الكلمـات الأولى الـتي نطق بهـا، عنـدما أعـاده رحيـل الإلهـين العدوَّين إلى صداقة العالم، تصدم قلبنا بصدمة فرح ـ فـرح العثـور بغتـةً علـى وجـهِ صديقٍ افتقدناه.

أيتها السماء الجميلة، أيتها السحب المتراكضة السريعة، يا ينابيع الأنهار...

فاراًّ من الوحدة برفة جناح، متضرِّعاً إلى الأثير والرياح وحنـان الأرض (وهـي أم جميع الأحياء) وعدالة الشمس (وهي الشاهد الأبدي علـى العقوبـات البـشرية)، أمـا فرح الماء فهو أكثر كمالاً منها، أكثر بدائية وأكثـر أزليـة ـ «ضـحكات أمـواج البحـر التي لا تحصى» ـ يرفع بروميثوس الدعوى أمام الطبيعة غـير العاقلـة وغـير الناطقـة، ويجعل حياة العالم الخفية حَكَماً على ما تجرأً زيوس على أن يسمِّيه جريمته.

هذه الطبيعة الخرساء التي يتضرَّع إليها تجيبه...

تطير نحوه موسيقا عبر الفضاء، يملأ الصحراء عطرٌ لا مرئي، تخفـق أجنحـةٌ في الهواء فجأة، وتضرب السماء ريش الطيور، فتـأتي جوقـة الحوريـات ليجلـسن قـرب صخرته... لقد اختار الـشاعر عمـداً فتيـات المـاء الزرقـاوات هـؤلاء ليـشكلن جوقـة

التراجيديا ويؤنسن وحدة بروميثوس؛ إذ ترمز الحوريات لحياة الطبيعة، فهن ضحكات أمواج البحر التي لا تحصى...

طوال الدراما، يجلب صوت الجوقة لصديق البشر صدى الكون المتمرد معه على مغتصب السماء. ولأن السيد الجديد لهذا العالم يزعم أنه يحكم حسب قانونه الخاص، تصطف فتيات المحيط بجانب بروميثوس الذي ينقذ الكوني من استبداد زيوس. ويمتد غناؤهن ليجعل الشفقة التي يشعر بها قلب الشابات المتعاطفات مع المحكوم عليه تصل إلى كل شعوب الأرض وإلى كل أقاليم العالم والطبيعة الساكنة.

أرثي لحظك الملعون يا بروميثوس... العار لمراسيم زيوس الذي يريد أن يحكم حسب قانونه الخاص... كل أرض تنفجر باكية... ومن أوربا إلى آسيا المقدسة يئن الجنس البشري الفاني... وأمازونيات كولخيس... وبداوة سكوثيا... تئن بسببك... يئن موج البحار، تئن أعماقها السحيقة، وجوف الجحيم المظلم، وينابيع الأنهار المقدسة...

من هو الوحيد الآن إذاً؟ لم يعد بروميثوس في صحرائه غير المأهولة بالبشر وحيداً، بل سيد العالم «بقانونه الخاص» الذي يدينه الكون...

يجيب زيوس الآن. فهو يرى كل شيء ويسمع كل شيء من أعلى سمائه، ويسجل التحديات التي يوجهها له بروميثوس. وفي هذه الدراما الفريدة التي لم يمنحها الشاعر بُعْدَ مشهدٍ مسرحي ولا حتى مشهد سهوب سكوثيا؛ بل عرف كيف يمنحها بعداً كونياً عبر هذا السُّلَّم الذي يصل من صخرة بروميثوس إلى أعالي السماء، زيوس هو الحاضر الغائب دوماً. غائبٌ عن المشهد الذي تأبى جلالته أن تتجلى فيه، وحاضرٌ في كل كلمة تقال في المشهد، حاضرٌ في الإغراءات والتهديدات التي تنهمر أمام صخرة بروميثوس.

يجيب زيوس إذاً على لسان مبعوث شبه رسمي، هو أوقيانوس. يأتي هذا الرسول الصالح ليقدم وساطته لصديقه وقريبه بروميثوس كي يصالحه مع عاهلهما المشترك «زيوس» الذي يتباهى بأنه صديقه العزيز أيضاً.

لقد خلق إسخيلوس في هذه الشخصية التي عالجها بطريقة ساخرة نموذجاً للمتملق الكامل، لمسدي النصائح المعسولة، للأخلاقي المسرور الذي قد نستغرب مصادفته في تراجيديا ما، لو لم نكن نعرف أمثلة أخرى مستوحاة من مسرح إسخيلوس، تدل على أن الجدية النبيلة التي فرضها على هذا الجنس الأدبي الذي أسسه، ليست قانوناً يفوق الحقيقة بنظره. والحالة هذه، فإن حقيقة الشخصية تقوم بالضبط هنا على الجدية المغلوطة للنبرة شبه الكوميدية التي تتخذها.

كان أوقيانوس سابقاً في معسكر خصوم زيوس، ثم انضم إلى المنتصر فحظي برضا الملك وأخذ يتباهى في ذلك. فقد تتيح له حظوته لديه في أن يحصل منه على عفو عن بروميثوس شريطة أن يبذل بروميثوس جهداً. وهكذا شرع أوقيانوس في الثناء على الحكمة باعتبارها فضيلة العقلاء التي أفاد منها جيداً. إنها موعظة حقيقية بأسلوب مزخرف مرصَّع بالأمثال، أسلوب يقرّ هو نفسه بأنه قد عفا عليه الزمن، فيعتذر حقيقة عن كونه «يتفوه بالترّهات»، ولكن، وبعد كل شيء، فإن المرشدين الأخلاقيين ليسوا على خطأ، ولا الواقعيين الذين يفكرون مثله، أي مثل أوقيانوس، في أنه يجب «تكييف السلوك مع الظروف».

إن خلق هذه الشخصية تجعلنا نلمس الخسة التي يريدها الطاغية زيوس من مخلوقاته. يمكننا أن نتصوَّر الجواب الذي يمكن لبروميثوس أن يجيبه على مثل هذه الدعوات. إنه جواب محشوٌ بالسخرية اللاذعة. إنه يصارع زيوس، لكنه عبر صراعه معه يقوم «بتنفيس» وسيطه البائس. فيعتمد لغة مهذبة؛ إذ يتظاهر بالسذاجة مما يمكِّنه من أن يلاحقه بالانتقادات الواخزة.

أراك أتيت إلى هنا كي تتأمل بؤسي!... كي تستاء معي!... آه! أهنئك لأنك خارج هذه القضية، أنت الذي لم تكن لتدفع ثمن الجرأة إلى جانبي... أشكرك على عرضك، وسأكون ممتناً لك دوماً عليه. إن حماستك مثيرة للإعجاب. وعلى الرغم من ذلك، لا تحملْ هذا العبء إن كنت تفكر بحمله حقاً. احرص على ألا تعرض نفسك للخطر... لكنك لست غراً ولا تحتاج لدروسي. حافظ على أن تكون آمناً طالما أنك تتقن ذلك...

يتظاهر أوقيانوس بأنه لا يسمع، فيصرُّ ويبالغ:

دعني أظهر لك جرأتك المتحمِّسة... إنك لتقع مريضاً إذا اقتضى الأمر بسبب الإفراط في الطيبة.

يزيد صديق البشر من حدة لهجته :

هذه خطيئة يعيبونها عليَّ من دون شك أكثر مما يعيبونها عليك.

وإذ اضطر أوقيانوس على تجرُّع الإهانات، اتخذ لهجة جافة:

لقاء هذه الكلمة ما عليَّ سوى أن أنسحب.

وهذا ما وافق عليه بروميثوس:

تكون قد أحسنت التصرف، وقد تستطيع تحريض سيدنا...

تعاستك درسٌ يا بروميثوس.

حسناً، سِرْ! وحافظ على الحكمة!

بهذه الطريقة يناضل بروميثوس المقاوم ضد أزلام الغاصب.

على الرغم من ذلك تعود التراجيديا إلى رصانتها الطبيعية عبر رحيل هذا الوسيط الدمية، وتغوص في مشهد مركزي يحدد بروميثوس فيه اتجاه عمله في عالم البشر. فبعد أن هدَّأه تعاطف الحوريات، وشجَّعه التوافق الذي أقامه غناؤهن بين الكون وما فعله هو، أوضح بروميثوس باعتزاز ما فعله حبُّه للبشر مقابل زيوس الذي كان يريد تدميرهم.

هنا يعيد إسخيلوس تناول الفكرة الأسطورية القديمة وتطويرها عن سرقة النار ببريق فوق العادة، فهو يوسِّعها ويحمِّلها معنىً رمزياً. لم يعد بروميثوس سارق النار وناقلها كما في الأسطورة فحسب؛ بل أصبح معلم البشرية. لقد ألهم الإنسان عبقريته، وأظهر له سلطته وعظمته. فحيازة النار تعني خلق الفنون والظفر بالحضارة كلها. لأن النار أولى المنافع التي خلقت الحضارة ومهَّدت لكل المنافع الأخرى. إنها البذرة والمنبع. إنها الطريق التي لا تنتهي. أصبح بروميثوس منذ ذلك الوقت رمز العبقرية الإنسانية؛ إذ خلق التقنيات وتحرر من صرامة قوانين الطبيعة. وبفضله خرج الإنسان من الكهوف البدائية؛ حيث كان يعيش على طريقة النمل في سواد الأرض، ليبني في الشمس بيوتاً من القرميد والخشب، اكتشف علماً عصياً في ظهور الكواكب ومغيبها،

واكتشف علم الأعداد «ملك كل معرفة»، اخترع الأحرف وجمعها فكانت «ذاكرة كل فكر بشري وخادمة العلم وحافظته»، قرن المحراث بالثور، روَّض الخيل، ورمى المراكب الشراعية على الماء. قام بتصنيع الحديد، وخلق الطب الذي أتاح الطمأنينة والدوام للبشرية.

ترتفع قصة المظاهر الأولى لتقدم البشرية التي يرويها بروميثوس في قلب الدراما، كما لو أنها نشيد ينشده الشاعر تمجيداً للإنسان. ومن المثير أن ينشد إسخيلوس أغنية النصر هذه، هذا الشاعر الذي كان يذكِّر المنتصرين في «سالامينا» أن هناك حدوداً ينبغي على الجرأة البشرية ألا تتعداها. بيد أن هذا الشاعر استسلم ذات يوم لنشوة مناخ ربيع أثينا. فهو من هذا العصر الكبير، أول عصر كبير في تاريخ البشرية حيث استطاع الإنسان أخيراً أن ينهض في شبابه السعيد والقوي، ليتأمل مجاله ويرفع عينيه نحو السماء. وبعد بضع سنوات ستتدفق عصارة فكر نضج ببطء في حلة جديدة، إذ سيعلن سقراط وثيوسيديد وهيبوقراط وآخرون ثقتهم في سلطة الإنسان ـ وهذه الثقة سوف تقوم على أساس قيمة العقل. إن ما فعله بروميثوس هو مجرد أنه جعل الإنسان يمتلك أثمن الأدوات. وهذا ما حمله إسخيلوس على أن يقوله بدقة مدهشة. لم يعد الإنسان طفلاً: لقد أدرك النضج عبر تمرين الفكر ـ فوصل إلى العقل.

انظروا ماذا فعلت من أجل هؤلاء الأطفال الضعفاء الذين هديتهم إلى العقل وقوة الفكر... سابقاً، كان للناس عيون لا يرون بها، وآذان لا يسمعون بها صوت الأشياء. وكانوا يتحركون كالأشباح في فوضى العالم بمحض الصدفة.

ولكن، من سمح بهذه الرؤية الضبابية للعالم؟ من كان يستمتع إذاً في ربط الإنسان بالجهل البدائي إن لم يكن زيوس؟ لقد جاء زمن المعرفة والنظام الآن ـ النظام البشري. ويا له من نصر على إله الاستبداد، على زيوس الذي ينوي لمجرد النزوة أن يفني الجنس البشري المتمادي في العصيان كي يصنع منه جنساً جديداً آخر!

وعلى غرار التراجيديا بكاملها، ظهر هذا المشهد مكتوباً وسط الدراما بالاستناد إلى زيوس، لسلطته المهيبة وعداوته اللدود التي يبديها لأفقر المخلوقات. غير أن

بروميثوس يؤسس الأمن الإنساني، وهذه طريقة أخرى كي يتحدى زيوس وعالمه الفوضوي.

يعرف بروميثوس ذلك، ويعرف الخطر الذي يجازف به والذي يجعل الإنسان يجازف به عبر معارضته لزيوس وظلمه الحاسد. وفي حركة الإثارة الغالبة هنا، لم يتخلَّ إسخيلوس مطلقاً عن الشعور بالحدود التي حددتها الطبيعة والآلهة لشرطنا البشري. غير أن المشهد يُبرز بدقة نادرة أن حساسية الشاعر لعظمة موهبة الإنسان، وإن كان يعرف الحدود البشرية، أكبر من حساسيته لحدوده الضيقة. وهذا ما تشهد عليه جميع أعمال إسخيلوس بوضوح كامل، وإن لم يكن بالحماسة نفسها. ينشأ التراجيدي لدى إسخيلوس دوماً، في «ايتيوكل» و «أغاممنون» و «كزيركس» و«الشعب الفارسي»، من نداء العظمة الذي يدوِّي بقوة في قلب الإنسان حكماً، فيلقي به في مجازفة حاسمة. لولا مجازفة بروميثوس لما كانت هذه التراجيديا. فالقيمة الإنسانية لا تتبدى إلا في تجاوز المحظورات.

لكن زيوس مستعد لأن يرد على الجهد الذي يبذل في سبيل هذا التجاوز. فهو يضرب العظمة «صاعقة زيوس تضرب القمم». وإن إسخيلوس يعرف ذلك أيضاً، ففي نهاية هذا المشهد المثير؛ حيث كان الشاعر ينطق بالعظمة البشرية ويجعل فرحتنا تنطلق إلى السماء، يضع الشاعر على فم بروميثوس واضح البيان جواباً يأتي ليصدم حماستنا. وإذ سيطر اندفاع بروميثوس على الجوقة، نراها تتساءل عما إذا كان أي أملٍ قد أصبح من الآن فصاعداً متاحاً أمام العبقرية الخلاقة، وعما إذا كانت قيود بروميثوس لن تسقط أرضاً، وعما إذا لم تضاهِ سلطته سلطة زيوس. فتصطدم بهذا الجواب:

الفن أضعف من الحتمية بكثير.

الفن - تقانة في الإغريقية - الكلمة نفسها التي كان بروميثوس يستخدمها منذ قليل باعتزاز قائلاً: «لقد أعطى بروميثوس للبشر جميع الفنون وجميع العلوم وجميع التقنيات»، والآن «فوق الفن وفوق الذكاء، هناك الحتمية - أي القدر».

وهكذا يبقى الإنسان مهما كانت عظمته، ومهما نمت سلطته، مرتبطاً بقدر غامض مثلما يرتبط بروميثوس بصخرته. كانت حركة المشهد تحملنا فوق السحاب: فجأة تنكسر على قوانين الحياة الغامضة هذه التي يدعوها إسخيلوس قدرنا.

نكاد نتفجر شظايا؛ إذ ينتصر فن الشاعر في قطيعة مفاجئة تصيب الفكرة الشعرية، مثلما قلب للتو فكرة الوحدة إلى مشاركة، إنه يوقف طيران فرحتنا ليرمينا من قطب عاطفي لآخر، من الأمل إلى الجزع. إن فن الشعر لدى إسخيلوس يقوم على هذه التلألؤات القوية التي تغتصبنا بصورة لذيذة.

ولكن فجأة، وبفعل مضاد في مشهد مليء بالتناقضات الصارخة، تظهر أمام الصخرة الساكنة مجنونةٌ شريدةٌ تدعى «إيو». مرة أخرى تبدو لنا طبيعة زيوس المتخفي في هذه العملة المعدنية ذات الوجهين المتقابلين: وجهها الأول «بروميثوس» ضحية كراهيته، ووجهها الثاني «إيو» ضحية حبه.

حتى ذلك الوقت، لم يكن المشاهد يتوقع هذا الحضور المجنون لابنة «إيناخوس»؛ إذ لم تمهد لذلك أية كلمة أو إشارة في الدراما لحكايتي بروميثوس وإيو البعيدتين إحداهما عن الأخرى وبتأثير من سورة الجنون الذي يلقي بها في شتى طرق الأرض، قفزت إيو إلى الدراما قفزة عنيفة مفاجئة، وتوقفت بوضوح أمام صليب بروميثوس المعذب. وكما لو كانت تحلم، نظرت إليه وكأنه أحد الكوابيس التي تطنُّ في رأسها. فهناك «آرغوس» البقَّار الذي يطاردها بمنخسه، والحشرة التي تلسعها بإبرتها في تجوالها التائه. إن للحشرة عيوناً عديدةً مفتوحة دوماً على غرار عيون آرغوس التي لا تحصى... حتى إنّها بدت لبروميثوس الذكي كأنها شكل ينبثق من حلم ساخر _ حلمٌ قرأ أحداثه المؤلمة مسبقاً؛ حيث ظهر فيه على شاشة المستقبل خلاصهما من عذابهما بصورة ضبابية.

هكذا يلتقي العاقل والمجنونة، الساكن والمتحركة، فيما وراء الأراضي المأهولة كصدفة مجهولة (غير أنه ليس هنالك من مصادفات في عالم القضاء والقدر؛ حيث يتحرك أبطال التراجيديا)... وراء كل لقاء عرضي يكمن معنى خفي. إن التناقض ما بين هذين المعذَّبين (صليب العقل الثابت وعجلة الجنون المتحركة) يشكل وحدة

القدرين. إن بروميثوس وإيو ضحيتان لوحشية زيوس، ولا يقل جرح ضحية رغبته العارمة إيلاماً عن جرح ضحية كراهيته.

مرة أخرى توجه إيو في هذه الدراما لسيد العالم صك اتهام قد يكون الأسوأ من نوعه. فعبر روايات هذه الشابة، لم يعد زيوس يبدو كأنه قانون عبثي معاد للبشر أو رمز للظلم الواقع علينا؛ بل هو نفسه مجرد إنسان، وهذا الإنسان دون مستوى البشر. إن زيوس كما تصوره «إيو» جبان فتَّان أغوى فتاة شابة، وما فتئ يصم آذانه عن شكواها، ولا يبالي بمعاناتها التي سببتها لها لحظة المتعة التي أخذها منها. لقد أدخل إسخيلوس شخصية «إيو» في هذه التراجيديا بهدفٍ لا يختلف عن هدف إدخال الشخصيات الأخرى: فهي جميعها ها هنا كي تفضح زيوس، وكي تتيح لنا أن نقيس سلطته ونكشف كيانه الغامض. إنها تتحدث اللغة نفسها: سواء أكانت هذه الشخصيات صديقة لبروميثوس أم معادية له؛ فهي جميعها (بما في ذلك خدم زيوس وأنصاره وهذه المرأة المعشوقة والمرمية) أصواتٌ صادرة عن جزع الشاعر، وشهودٌ تم استدعاؤهم أمام شعب أثينا الذي تجمَّع كما لو أنه في محكمة، شهودٌ تم استدعاؤهم ليمثلوا أمام الضمير الإنساني - شهود إثبات ضد زيوس.

زد على ذلك صوت الاتهام المدوي الذي يجهر بروميثوس به.

إن نهاية الدراما تضاعف من قوة هجوم الشاعر، وتوجه نحو السماء السؤال العاجل الذي يطرحه على الإله المستتر. فحتى ذلك الوقت كان يتم التعبير عن تمرد بروميثوس عبر الاحتجاج والسخرية والشتائم، بيد أنه لم يصل إلى درجة تهديد زيوس، أما الآن فقد أطلق بروميثوس تهديده بوضوح نحو السماء حيث يحكم عدوه...

وبدلاً من أن يلتزم بروميثوس بالاعتدال، يأتي مشهد معاناة «إيو» المظلومة ليزيد في غضبه، ويدفعه إلى أعلى درجات التحدي. لقد عزم فجأة على أن يستخدم ضد زيوس في آخر جولة من الصراع سلاحاً احتياطياً، كان يكتفي في المشاهد السابقة بأن يلوِّح به في الظل، لدى كل حدث مفصلي من أحداث الدراما.

لقد اختلق الشاعر هذا السلاح كأداة من خارج الحدث، ليكون الحالة الوحيدة التي اهتم بترتيبها، كي يدعم البنية الداخلية للدراما. إن هذا السلاح سرٌ يخص أمن

زيوس، وقد حصل عليه بروميثوس من أمه «ثيميس»، فهو يعلم حقاً أن إحدى النساء اللواتي قد يعاشرهن زيوس، سوف تلد له ابناً، يكون أقوى منه، فيستطيع قلب عرشه، مثلما قلب هو عرش أبيه «كرونوس».

ومنذ أول حديث له مع حوريات البحر، ثم في حديثه الأطول مع «إيو»، أفصح بروميثوس فقط عن القدر اللازم من هذا السر الكافي لكي يقلق سيد الكون.

- سيعقد زواجاً يندم عليه، قال بروميثوس.

- هل ستفقده امرأةٌ عرشَه؟ سألت إيو.

- حين تلد له ابنا أقوى منه.

- أما لديه وسيلة للهرب من قدره؟

- بلى، إذا حرر بروميثوس من قيوده.

يدور «زنبرك» الحدث الخارجي على المكشوف هنا، فقد أصبح زيوس قلقاً في أعلى سمائه. لكن بروميثوس يكتم بداخله، وسوف يكتم حتى النهاية ما يشكل جوهر هذا السر، وهو اسم المرأة التي لن يستطيع زيوس أن يجعلها أماً إلا عبر ولادتها لدماره الشخصي.

حالما ترحل إيو مدفوعة بنوبة هذيان جديد، يطلق بروميثوس تهديده نحو السماء، فيتنبأ بسقوط الطاغية، إذا لم يحرر بروميثوس من قيوده، ويتنبأ بمجيء خصم زيوس، الذي سيولد من حبيبته. يصرح بروميثوس عن أسلحته الجديدة الأشد فتكاً من الصاعقة، والتي تتيح إعادة المستبد الكوني إلى مرتبة العبيد؛ اللهمَّ إلا إذا تراجع زيوس أمام بروميثوس في نهاية المطاف.

يفضي هذا التحدي إلى تدخل زيوس وإلى الكارثة الدرامية. يأتي «هرمس» باسم أبيه لينذر بروميثوس من أجل أن يبوح بنبوءة ثيميس، وأن يكشف بوضوح عن اسم المرأة التي لا ينبغي لزيوس أن يجعلها تحمل منه، وذلك تحت طائلة عقوبات أكثر شدة. وهكذا يبلغ صراع الإرادتين الإلهيتين أعلى درجات التوتر. يجيب بروميثوس باللعنة على إنذار زيوس النهائي، فيجعل من خصمه والكون الذي يتحكم فيه تحدياً يجابهه. عبثاً تحاول السماء أن تجتث الأرض من جذورها، وعبثاً تحاول أمواج

البحار أن تمحو مسيرة الكواكب، ذلك أن بروميثوس لن يستسلم حتى لو انفجر الكون.

حينئذ تنحل عقدة الدراما، حين يرى بروميثوس انفجار العالم عبر قبول زيوس للتحدي، فيصف ما يحصل. تهتز الأرض وتنهمر الصواعق من أعالي السماء، وتختلط العناصر بعضها مع بعض. ينفجر الكون ليسحق بروميثوس. ومع ذلك نراه ينكفئ على ذاته مستحضراً جلال ثيميس أمه، وهي العدالة المطلقة، فيفضح الظلم الواقع عليه: يبقى بروميثوس صامداً، علماً بأنه يتوقع أن يسحقه الكون...

بهذه الخاتمة تبلغ المسرحية ذروتها الدرامية. طوال الدراما، ظل إسخيلوس ينكأ جرح الفكر بضراوة وحشية، حتى أخذ ينزف في أعماقه، هو نفسه.

ذلك أن زيوس ـ هذا الطاغية الذي تتهكم هذه المسرحية منه وتشتمه ـ موجودٌ فعلاً. ولا يمكن لفكر الشاعر أن يرفضه، فهو الإله بصورة لا لبس فيها، وليس بمقدور التمرد أن يحررنا من قبضته...

ـ 2 ـ

يعبر شاعر التراجيديا عن نفسه بالأساطير، لكن هذا القول ليس كافياً في حالة إسخيلوس. إن شاعر مسرحية بروميثوس يؤمن بالأساطير، حتى بتلك التي تتعارض مع تفكيره، والتي تجذبه أكثر، وتحفّز عبقريته الخلاقة. كلما كانت الأسطورة صعبة وكلما بدت متعارضة مع بدهيات الوعي، يشعر إسخيلوس بضرورة أن ينكبَّ عليها لينتزع منها حقيقتها الغامضة بغية توضيحها. ولقد اختار إسخيلوس على الدوام موضوع تراجيدياته من الأساطير التي كانت تتعارض مع إيمانه بالعدالة الإلهية. من دون أن يسمح لنفسه مطلقاً أن يحرف الأسطورة وينتهكها كي يجعلها تقترب من رأيه الشخصي عن الإله، فهو يرى أن التطاول على التقاليد المقدسة ضرب من انتهاك المحرمات. إنه لمن المريح أن نهرب من الأسطورة فنلجأ إلى أن نتشكك فيها؛ بحيث نتحرر من أسرها، وإنه لمن المريح أيضاً أن نتملص من السؤال الذي تطرحه عبر نفيه أو عبر التخفيف من حدته. يرى إسخيلوس أن الآلهة، كما تقدمها الأساطير،

موجودة فعلاً، ومن المستحيل أن نتشكك فيها، فها هي ذي ها هنا. وهي بالنسبة إلى الوعي الذي يعرف العدل الإلهي فضيحةٌ فاقعة، أو بالأحرى سرٌ لا بد من ولوجه.

ولذلك يتوجب على إسخيلوس، ويستطيع أن يكتب مسرحية عن أسطورة بروميثوس التي تحتقر إيمانه. لا بد من قدر كبير من الشجاعة من أجل القيام بذلك.

يواجه إسخيلوس أسطورة بروميثوس بحزم وعناد، فيقبل أن يكتب مسرحيته ضد زيوس.

تتسم صورة سيد العالم بسمتين رئيستين ذميمتين : النزوة والرفض.

زيوس ليس ملكاً بل طاغية، وقد نجمت سلطته عن عنف يمارسه ظلماً، وهذا ما يدعوه الشاعر بالطغيان. كلمة الطاغية تعني في الإغريقية «الغاصب»، وكلمة الطغيان تعني «الدكتاتورية» بأسوأ معانيها. ليس هنالك من مستشارين حول الطاغية بل منفذون ومتملقون، وآلهةٌ موظفون يتشبثون بمناصبهم بصورة خسيسة. وكي يجعل من قوى العالم خادمة له، قام زيوس فور تربُّعه على العرش الذي اغتصبه «بتوزيع الامتيازات على الآلهة، فشغل كل واحد منهم مكانه المحتوم، وأخذ كل واحد نصيبه المقسوم»... إنها سياسة الطاغية الذي يحتفظ لنفسه بالحرية المطلقة عبر تقييد جميع الكائنات بوظيفة محددة. يتيقن الشاعر أن لا أحد حراً اليوم سوى زيوس. ومنذئذٍ لا عائق أمام طغيانه البحت. إن زيوس يسنُّ «القوانين الجديدة» على هواه ويفرضها بحزم. «لا بد من أن يكون العاهل الجديد متعسفاً دوماً». لكن مراسيمه لا تستحق أن تنعت بالقوانين فهي مجرد «قانونه الخاص». لا يرتبط زيوس بأي عقد مع العالم الذي يحكمه ولا مع الوعي البشري الذي يلتمس عدله، فهو يتصرف في كل مناسبة «على هواه»... «ويجعل من نزواته قوانين العالم»... هكذا يعبر الشاعر العازم على أن يسبر محور الأسطورة من ناحية الحرية الإلهية.

ومع ذلك فإن الرفض هو الثابتة التي تلازم سيطرة النزوة عليه بصورة دائمة؛ إذ يجيب زيوس بـ «لا» على كل مبادرة للعقل الحي، وعلى كل إبداع لأية منظومة عقلانية. وقبل كل شيء، «لا» للإنسان وتقدمه. زيوس ضد الإنسان. لديه مشروع سينفذه ذات يوم في أن يستبدل؛ الجنس البشري جنساً آخر، لا لذنبٍ اقترفه البشر؛ بل تبعاً لنزوته، هو، كطاغية. وهذه النية تضعه في الوقت نفسه في موقع العداء

الجذري للإنسانية. أما هذا العداء فهو السبب الوحيد لرفضه استخدام الناس للنار ولمعاقبته للمبدع الذي منحهم إياها. زد على ذلك أنه لم يرفض امتلاكهم للنار فحسب؛ بل للفنون التي تشكل النار أساسها، وللعقل الذي يرمز إليه نورها. يقول زيوس «لا» للجهد البشري، لأنه يرى أنه يهدد الأمن الإلهي. ويزعم أنه سيجهض الحضارة في مهدها عبر رفضه للعنصر الذي يتحكم بها.

إذا ما كان عقاب بروميثوس يبدو لنا معيباً للإله الذي فرضه، فلأن الشاعر يعرضه كما لو كان دلالة على شعور الآلهة بالغيرة من الإنسان ومستقبله. إن الشاعر يجعلنا نقبل بأن بروميثوس، عبر سرقته للنار، قد اقترف ذنباً يستحق عقاباً عليه. ولكنه يجبرنا على التفكير في أنه لا وجود لهذا الذنب إلا بالنسبة إلى إله معادٍ للبشرية مثلما يقدمه. إن قرار زيوس بحرمان الإنسان الجاهل العاري من النار، والمحافظة على وجوده في مستوى الحيوان، هو ما خلق ذنب بروميثوس. إن هذا الذنب الذي تتمثل دلالته الوحيدة في خلق منفعة للإنسان، قد جر غضب الإله على الفاعل، هذا ما يدين الآلهة وكراهيتها المجانية لنا... نحن البشر. وهذا ما لم يسمح لنا شاعر المسرحية بنسيانه، ولو للحظة واحدة.

هكذا كان زيوس في أسطورة بروميثوس القديمة. وهذه هي الصورة التي يرسمها له إسخيلوس من دون أن يموِّه صرامته الهمجية. ولكن، لماذا لا تتفق هذه الصورة الإلهية مع عقيدته الدينية؟ وكيف لم تصطدم روحه الشغوفة بالإله وبعدله بهذا التخبط الأعمى، وهذه القوى الغامضة التي تبدو أنها ترد على الجهد البشري الناجح بالرفض المطلق؟

حقيقة القول إنّ زيوس ليس الإله الوحيد في المسرحية، ذلك أن بروميثوس هو إله أيضاً. وقد رغبنا في نسيان هذه الحقيقة، طالما بدت هذه الشخصية أنها تجسد عبقرية الإنسان نفسه، طبيعته الخلاقة، قدرته المبدعة وطاقته الجامحة أيضاً، أي موهبته كبطل. ومع ذلك فإن بروميثوس بالنسبة لإسخيلوس هو إله - إلهٌ فتح للإنسان القلِق طريقَ العظمة، وهو يعرف مسبقاً أن الشهادة هي الثمن الذي سيدفعه جرَّاء ذلك. هَناك في الكون إذاً قوىً إلهية تعمل لمصلحة الإنسان ومستقبله. لقد عرف وعي إسخيلوس الديني هذا الاتجاه الآخر للفعل الإلهي، وقد عبَّر عن هذه المعرفة عبر خلق شخصية بروميثوس.

بروميثوس إلهٌ أحبنا، وكان بذلك على النقيض من الآلهة الآخرين. يقول الشاعر: «إنه إلهٌ لم يخشَ غضب الآلهة... لم يرتعد أمام زيوس الذي قال له: لقد كرَّمتَ الشعوب الفانية وأفرطتَ في تكريمها»! إن بروميثوس، عبر حبه للبشر، قد دافع عن

قضيتهم أمام زيوس وأنقذهم من الموت. وهو يقول: «شفيت البشرية الفانية من رعب الموت»، غير أنه فعل أكثر من ذلك؛ إذ كشف للبشر طبيعتهم وقدرهم، ووجّه عيونهم نحو المستقبل، وعلمهم التبصر في الوعيد والتهديد، كما علمهم وسائل الرد على العالم بالفكر والشجاعة أيضاً، فمنحهم بذلك السلاح الواقي والأداة الخلاقة.

لقد قدَّم محبُّ البشر هذه الهبات من حسابه الخاص وعن طيب خاطر، وهو يعلم ذلك سلفاً. وقد تحدى التعاسة بدافع من الحب. «لقد تحمَّلت كراهية جميع الآلهة... لأنني أفرطت في حب البشر». وقد تعرَّضَ الكثيرُ من الشخوص لإعلانه عن حبه المغامر بالتأييد أو الإدانة. كما صرح، هو نفسه، بفخر واعتزاز عن خيار التضحية الذي اختاره.

كنت أعلم ما ينتظرني. لقد اقترفت ذنبي عن عزم وتصميم، وعن عزم وتصميم أيضاً لن أنكره، ومن أجل نجدة البشر، كنت أستجر العذاب على نفسي عن طيب خاطر.

هكذا يعرض علينا إسخيلوس، عبر رسمه لشخصية بروميثوس، مظهراً آخر للإله يتجلى في وعيه الديني، ألا وهو الإله الطيب الحاضر الغائب. لقد قبلت عبقرية البؤس أن تتعرَّض للألم من أجل خلاصنا. إن بروميثوس هو المخلِّص الذي يقدِّم نفسه لضربات القدر من أجلنا.

من هنا يتركب التراجيدي في مسرحية «بروميثوس مقيداً» من التعارض الحاد بين النور والظلمة. كونٌ من الظلمات، حيث يتلمَّس الإنسان طريقه خلسةً. وسماءٌ مغلقةٌ، سماءٌ ميئوسٌ منها... ومع ذلك فإن ملاك النور قد أعلن المعركة من أجلنا. هناك بين الآلهة إذاً روحٌ تساندنا وتتحسس بؤسنا... بيد أن سجّان الكون قد كبَّل الرحمة الإلهية بالأغلال. هذه الرحمة التي اختزلت كي تفضح ظلم ذلك القاضي ـ الإله...

وهكذا يُسقِطُ الشاعر على الإله الجدلَ الذي يفلقُ إيمانَه الشخصي بصورة مأساوية، فهو يبدي الطيبة الإلهية التي يضربها الغضب الإلهي، فكلاهما مؤكَد. وهو يصور الإله وكأنه صراع الأضداد ـ صراعٌ يرزح تحته حزب الإنسان.

إنه لمن المأساوي أن يكون الإنسان، بشخص مخلِّصه، معرَّضاً لمزاجية شرسة مثل مزاجية سيد الكون. والأكثر مأساوية على الإنسان مع ذلك أن يُجبَرَ على أن يفكر بهذا الكون العبثي الذي تتغلب فيه القوة على العقل، هذا الكون الذي لا تتسم فيه القدرة الإلهية الكلية بالعدل والذي لا يمكننا أن نقبله.

وما لم يستطع أن يتخلص منه إسخيلوس، ينحصر في تفكيره بظلم الإله. ولذلك، ولذلك حصراً تمرد عليه، وبذلك فقد تَطَابَقَ تماماً مع عصيان بروميثوس.

لا تعبر صورة بروميثوس عن الطيبة فحسب؛ بل عن التمرد أصلاً. وهي ليست مصنوعة من الحب فقط؛ بل مجبولة على الكراهية أيضاً. فإذا ما كان بروميثوس يقدم نفسه «مكروهاً من قبل زيوس وجميع الآلهة الذين يترددون على قصره»، لا بد من القول إنه يرد الكراهية عليهم. وهو يصرح بذلك علناً: «أنا صريح وأنا أكره الآلهة أجمعين». حتى إن الكراهية في مصيبته أصبحت بالنسبة إليه المسوّغ الأكبر لوجوده. إن فكرة سقوط زيوس تهزه بفرحة عارمة مرعبة ـ فرحة شيطانية. هناك في شخصية بروميثوس عناصر شيطانية ممزوجة بالعناصر الملائكية إذاً. وهذا مثال جديد على ميل إسخيلوس للتضاد بين الليل والنهار، ودلالة جديدة لمزاجه الفني الرومانسي. وإذا لم يكن نص المسرحية كافياً لنا، فباستطاعتنا أن نسوق برهاناً غير مباشر على طبيعة بروميثوس المزدوجة، من خلال القراءات التي فسّرت هذه الشخصية عبر العصور. ذلك أن آباء الكنائس والفلاسفة والفنانين والشعراء؛ بل واللغويين و«ميكال أنجلو» الذي صور بروميثوس المعذب على سقف قبة الفاتيكان، قد رأوا في إله إسخيلوس المعذب صورة تبشر بالمسيح، وتقارن صخرته بالصليب حيناً بينما وجدوا في أسطورة بروميثوس ذكرى لتمرد الشيطان حيناً آخر. إن تفسير التراجيديا كان يعزف على أوتار المخلص والمتمرد بالتناوب. إن هاتين الصورتين تتناغمان بشكل رائع لدى إسخيلوس. لأنه إذا كان مخلص البشر يكره من يضربه وينتفض على ظلمه، فهذا يعني أنه يحب بلا تحفظ هؤلاء البشر الفانين الذين حكم عليهم زيوس.

لقد دفع إسخيلوس إذاً، بسخاء تام، تمرد بروميثوس، بقدر ما بقي هذا التمرد معقولاً. إن الكرم على الشخوص سمة مميزة لأعمال إسخيلوس الإبداعية، كما الحال لدى كل شاعر درامي كبير، فالشاعر الكبير سخيٌّ على مخلوقاته. وهو لا يستطيع أن يخلق الأحياء إلا بدافع الحب، من دون خلفيات ومن دون تحفظات تتم باسم القواعد الفنية. وإذا كان قد اختار شخصية بروميثوس ليجعل منه بطل الدراما، وحتى لو كان سيتوجب عليه أن ينفصل عنه فيما بعد، فإن إسخيلوس قد كتب مسرحيته متعاطفاً مع محب البشر؛ أي أنه كتبها ضد زيوس، فلم يعد لشعوره الديني ولا لاحترامه لزيوس أي تأثير في العمل الإبداعي الذي انكب عليه. فهو لا يريد أو بالأحرى لم يعد يستطيع أن يرى إلا العمل الذي خلقه بروميثوس وعظمة شخصيته. ومثلما يشاركه في حبه للبشر، ويتحد مع شخصية الشهيد، مثلما يتطابق مع تمرده، ويتحد مع شخصية المتمرد.

ومن جهة أخرى، يجب ألا ننسى عندما نتحدث عن بروميثوس كشخصية خلقها إسخيلوس أننا نستخدم اللغة النقدية الحديثة التي قد تبدو ضعيفة ومغلوطة بالنسبة إلى الشاعر القديم، إذ يرى إسخيلوس أن بروميثوس حقيقة إلهية: إن إسخيلوس مفتون ومبهور، من دون إرادة منه، بقوة صنيعة هذا الإله وجميله بين الناس، وهو لذلك يُسْلِم له نفسَه راضياً مثلما يُسْلِمُها إلى زيوس في أي تراجيديا أخرى. إذا ما كان إسخيلوس قد استطاع تأليف مسرحية «بروميثوس مقيداً»، فإن ذلك قد تم كشعيرة من شعائر عبادة الإله بروميثوس. لا ينبغي لذاتية اللغة أن تخفي علينا أن إسخيلوس قد تلقّى القدرة على الإبداع من إيمانه بحقيقة الذوات الإلهية.

غير أنه يجب علينا الذهاب أبعد من ذلك، لأننا لا نستطيع أن ننفصل عن هذه اللغة الخاصة التي تكفينا لنقول: إن إسخيلوس ما كان ليستطيع أن يخلق بروميثوس لو لم يكن يحمل بداخله شيئاً من تمرده. لم يكن إسخيلوس بن أوفوريون الأثيني روحاً جامحة فحسب؛ بل روحاً عنيدة مقاومة لا تتسامح مع الشر مطلقاً، ومتمردة على الطغيان بطبيعتها ـ إنه بحد ذاته صورة فاقعة عن بروميثوس. ليس إسخيلوس مطيعاً بالفطرة، لا روحاً ولا إيماناً. ليس دينُه وَرَعَاً يقوم على عادات يتم قبولها سلبياً أو على تعاليم تُقبل جزافاً، لكنه اختبر إيمانه في مواجهته مع الحياة دوماً، ومع الشرط البشري البائس الذي حددته الآلهة. ومن المفارقة أن نقول: إن إسخيلوس مؤمن بالقدر الكافي ليكره الآلهة، كما تبدو في مشهد العالم وسيطرة الشر، فهو يؤمن بحقيقة الكائنات الإلهية بصورة صارمة، وهو يحس بحضورها في الأشياء بقوة؛ بحيث يتجرأ أن ينسب إليها فظاعةَ الوجود. ومما لا شك فيه أنه يجب أن يكون لدينا قدْر من الإيمان، كي نثبت وجود آلهة تهاجم وعيناً، آلهة لا إنسانية تتحدى فطرتنا في اعتبار الإنسان مركز الكون، أكبر من القدر اللازم للإيمان «بإلهٍ طيب» مبهم يختلط عمله مع العناية الإلهية، بقدر ما يختلط مع القوانين الطبيعية بخيرها وشرها، أو بالأحرى بشرها أكثر من خيرها.

إن مشاعر من هذا القبيل ـ تمرد وكراهية لفظاعة الحياة التي علينا أن نحياها وعبثية محاولة فهمها ـ تَسِم كلَّ شخصية كبيرة فريدة. أيُّ عبقريةٍ لا تهتم بإدانة العالم إذا ما وجدته لا إنسانياً وفوضوياً؟ يطلق إسخيلوس هذه المشاعر بصورة رائعة في شخص بروميثوس. لقد خلق شخصية بروميثوس بوحي من تمرده على الحياة وحقده الشخصي على المسؤولين عن سن قوانينها. وهو لا يضع أي عائق

أمام هذه المشاعر طوال المسرحية التي بين أيدينا. ولا يهم إذا تجاوزت هذه المشاعر الحدود المسموح بها. إنها لمتعة عارمة أن نتجاوز المحظورات، وأن نعيد بناء عالم عزيز تستبعد الآلهة منه، عالم يكون محبُّ البشر إلهه الوحيد، عالم تسود فيه عبقرية الإنسان فحسب. ولا يهم أن يبدو هذا العالم مستحيلاً، كي ينهزم بروميثوس. إن العقل المفكر يعرف العالم الذي يسحقه ويدينه: إنه يعرف أنه أنبل من الكون.

غير أن التمرد ليس سوى مرحلة مؤقتة في فكر إسخيلوس؛ إذ إن لديه حاجةً ماسةً أخرى ـ إن لم نقل حاجات ـ هي الحاجة للنظام والانسجام. إن الفكر العقيم فقط هو الذي يستطيع أن يتلذذ بالمعاكسة دوماً. تحمل روح إسخيلوس في داخلها نظاماً يلزمها على أن تفكر ضد ما يحطم هذا النظام، كي تستطيع أن تفكر لصالح ما يحققه. إن التمرد اللانهائي لا يمكن أن يستند إلا على ثنائية محدودة. إن مثل هذه الميتافيزيقا لا ترضي الروح. وأكثر من أي شاعر آخر، أحسَّ إسخيلوس بالعالم على أنه كل واحد: وقد بذل جهده كي يلتقط، ويجعلنا نلتقط، انسجام هذا العالم الجوهري عبر الأساطير الأكثر مأساوية.

ولذلك كتب مسرحية المصالحة بعد مسرحية التمرد، بروميثوس ناجياً بعد بروميثوس مقيداً. وإن كلتا المسرحيتين تتجاوب مع مقتضيات شخصيته هو.

تتم أحداث مسرحية بروميثوس ناجياً ـ المفقودة بالنسبة إلينا ـ بعد ثلاثين ألف سنة من أحداث المسرحية السابقة. ويبدو أن هذه الفترة الطويلة قد خففت من غضب الخصمين. وفي الحقيقة، إن مقاومة بروميثوس لأوامر زيوس ظلت ثابتة. إن شناعة تعذيبٍ جديدٍ تعرَّض له كادت تجعله يندم على تحليه بالخلود (الذي كان يتباهى به سابقاً)؛ بحيث لا يستطيع خصمه أن يعدمه. الآن يطلب بروميثوس الموت... وهكذا بفعل فعلة الزمن، فَقَدَ تمرُّد بروميثوس نشاطه على الأقل، إن لم نقل كل قوته.

إن من تغير أكثر من بين المتخاصمين هو زيوس. يبدو أن إسخيلوس قد سعى في الحقيقة إلى أن يربط وحدة العالم الذي يطمح له، عبر صراع بروميثوس وزيوس، بمفهوم صيرورة زيوس.

لا شيء يمكن أن يصدم الروح القديمة (وربما الحديثة) بمثل هذه الفكرة عن صيرورة الإله. إن الإلهي بالنسبة للقدماء هو طاقة العالم المتغير. ما من إلهٍ مطلق سامٍ متوافق مع نفسه للأبد؛ بل هو إلهٌ مفطورٌ على العالم، على جماله المتغير، وعلى القوى التي تبث النشاط فيه، وتؤثر على حياة الإنسان وفكره، كما تبدو في خصوبة

الحياة النباتية، وتكاثر الحيوانات، وصمت المعادن. إن آلهة أولمبيا أنفسهم المولودين من الأرض الأم، مثلهم مثل الإنسان، المرتبطين فيما بينهم برابط الجنس، والمرتبطين بقرابة خفية وأكيدة مع جميع الكائنات، ليسوا في وجودهم المغامر والصافي سوى صورة بهيجة للطبيعة الكونية في خصوبتها المتجددة. إن الإله هو الدافع الحيوي الذي تشترك به روحنا في السراء والضراء مرتبطةً بصيرورة الكائنات الأخرى.

يجب أن نأخذ هؤلاء الآلهة، وزيوس أولهم وأعلاهم كونه المسؤول عن النظام في العالم، ضمن إطار الزمان والمكان. وهكذا فإن للإله تاريخاً تجعلنا الأسطورة نعرفه. يسعى إسخيلوس في ترجمته لأسطورة بروميثوس إلى أن يطلعنا على الاتجاه الذي يتم فيه هذا التاريخ، ويحاول أن يوافق تمرد بروميثوس إزاء ظلم زيوس الأصلي مع عدالته الحالية الأكيدة، مبدياً أن هذا الكمال الإلهي الذي يجسده زيوس بشكل ظاهر أمام أعيننا ليس سوى الحد الأقصى الذي يتوق إليه كيانه. هذا هو مفتاح الأسطورة بالنسبة إليه.

عندما تربع زيوس كطاغية على عرش السماوات، كانت طبيعته لا تزال عاطفية جداً، مشبعة بالأنانية والتعسف والعنف، مما جعله يحكم بهذه الطبيعة الفوضوية على عالم كان لا يزال ضبابياً. وعبر عقاب بروميثوس وتعذيب إيو، جعلنا الشاعر نلمح في سالف العصور ضرباً من عصر بدائي للكون الذي كان لا يزال محكوماً حسب قوانين ظالمة وغير راسخة، وحيث ظلّت الآلهة في تصرفاتهم أدنى من مقتضيات الوعي.

وبعد أن مر على ذلك ثلاثمائة قرن أو أكثر، بدا تحرر بروميثوس للبشر وكأنه دلالة ليس على هدوء بروميثوس فحسب؛ بل على تطور طبيعة زيوس أيضاً. وهذا ما أوحى إلى أحد الاختصاصيين بالآداب الإغريقية أن يقارن صلابة زيوس الأولى بصرامة رب الملائكة وأن يصور تطور زيوس بصورة مشابهة لتطور إله العهد القديم إلى إله يسوع المسيح، فطبق على زيوس ما قاله أحد اللاهوتيين عن «يهوه»: «آنذاك كان الإله الحبيب نفسه ما يزال فتياً»[1]. ولكن، لنحذر مع ذلك من أن نعزو لإسخيلوس نظرة لاهوتية ترى في التباين بين زيوس الذي صورته التقاليد القديمة وزيوس الذي يريده حسه الأخلاقي انعكاساً لتطور الإيمان بالإله لدى البشر. إن إسخيلوس يرفض هذا التفسير، فهو يعتقد بتطور إلى الأمام ليس في أفكار البشر عن

(1) وردت هذه العبارة باللغة الألمانية في النص الأصلي الفرنسي (المترجم).

الآلهة؛ بل في الآلهة نفسها. إنه يعتقد بصيرورة العدالة؛ إذ تدل مسرحيات أخرى للشاعر على إيمانه بتهذيب الجوهر الإلهي وتطهيره، سواء أكان ذلك عبر التطور البطيء أم عبر التحول المفاجئ.

من الصعب أن نعرف كيف أظهر بروميثوس الناجي تحول زيوس إلى إله عادل. هنالك أسباب تدعو للاعتقاد أن السر الذي سمح للشاعر أن يمنح بروميثوس المقيد في المسرحية الأولى سلاحاً في صراعه ضد زيوس قد ظهر من جديد في المسرحية الآتية، وأخذ دلالة أشد عمقاً. يبدو أنه وضع الكون في فوضى جديدة عبر تخليه عن غريزته، وابتعاده عن المرأة المحرَّمة. وهكذا يمكننا أن نفترض أن زيوس قد انتصر على حبه وأظهر تفانيه، فضَمَنَ أمنَ الكون؛ إذ تغلب على عاطفته وأصبح جديراً بأن يبقى منذ ذلك الوقت سيد نظام العالم وحارسه الأمين، كما تخلى زيوس عن غضبه على بروميثوس، واكتفى بالعدالة. لقد تحكّم أخيراً بالعاطفة التي كانت قد فرضت في السابق عقاباً ظالماً. إن فردية زيوس قد تراجعت أمام القانون السامي الذي يحكم مسير العالم، والذي يحمله الإنسان في قلبه وضميره. أما بروميثوس الذي خضع أخيراً لنظام زيوس، وانحنى أمام ملك الآلهة والبشر، فقد أصبح جديراً بالوجود. لقد هدأ الصراع عبر الاتفاق ما بين الخصمين على كبح جموح عواطفهما الخاصة خدمةً لنظام الكون الشامل. وهكذا حلَّ الانسجام في العالم الإلهي.

هذا هو المعنى الذي منحه فكر إسخيلوس للأسطورة القديمة المثيرة للجدل. إن صراع زيوس وبروميثوس، إذا ما كنا نعتقد بتاريخ الأديان، لم يكن أصلاً سوى تعبير يرمز للصراع بين الآلهة القديمة التي كانت تعتقد بها الشعوب الإغريقية والآلهة الجديدة التي اعتقد بها الإغريق المنتصرون. أصبح هذا الصراع عبر الجهد الخلاق للشاعر المؤمن تعبيراً رمزياً عن صيرورة العالم وجنوحه إلى العدل والانسجام.

حتى إنه يمكننا أن نقول إن مسرحية إسخيلوس عن بروميثوس، قد بدت على مستويين مختلفين كأنها مسرحية الصيرورة. فتح بروميثوس طريق التقدم أمام الإنسانية عبر إبداعاته في عالم البشر، ولكنه حين خلق الصيرورة البشرية فتح صراعاً مع الجمودية الحاسدة التي تنضوي فيها سلطة زيوس. لا بد من أن يهتز العالم الإلهي أيضا كي يهدأ الصراع.

وبناء على ذلك فإن العالم بأكمله ـ البشري والإلهي ـ يتحرك بصورة دائمة. أما العدل فهو مبتغاه.■

تاريخ علوم اللغة العربية القديم

ك. ا. هـ. سمعان(*)

ت. عبد الهادي عيلة

من هنا حيث تقف الآن في الغرب المسيحي تبدو بانوراما اللغويات كما يلي: في الخلفية وفي الأفق البعيد، نرى أثينا ومفكريها ما قبل وما بعد سقراط يتجادلون.. وبعد أثينا نرى الهند ومواردها المبجّل ذا الرداء الأصفر - بانيني وخلفاءه من الرجال الصغار اللامتميزين، ينحنون فوق شيء كرق المخطوطات وعليه أحرف غريبة مكتوبة. وأمام منظر أثينا والهند نرى روما بمعابدها ومدرجات ألعابها الرائعة وفرقها العسكرية ومحاربيها الشاخصين القاهرين مقابل مجموعة صغيرة جداً من الرجال الصغار مزودين بالريش ومواد الكتابة. تقف قرب روما مجموعة أصغر من الرجال، نتعرف إلى هؤلاء «بدون أي تعليق» كمجموعة إنجيلية لا علمية من الذين سيكونون علماء في المستقبل. وأمام هذه المجموعة وحتى الصرح الذي تبدو عليه الحداثة، وهو (پور رويال دي شان) لا نرى شيئاً غير الرمال؛ هذا هو العصر الإسلامي، ويقال لنا إنه فضاء قاحل، إنه العصور المظلمة.

هذه البانوراما التي رسمها الغربيون لمنظر علوم اللغة غير دقيقة، لأنه بين أثينا وروما وپور رويال دي شان هناك مناظر ذات جمال أخاذ: إنها ألوان علوم اللغة لإسلام العصور الوسطى.

(*) أستاذ، قسم الدراسات الكلاسيكية والسامية، جامعة ولاية نيويورك، بنجهامتون.

هذه الملاحظة التمهيدية تهدف إلى فتح شهية الباحثين والعلماء الغربيين، وتحثهم على النظر إلى ما وراء التراث الأوربي ـ إلى تقاليد أفريقيا وآسيا ليتعلموا تاريخ موروثهم اللغوي ـ إذا لم نقل ليجدوا جذورهم. يرينا مسرد الكتب (الببليوغرافيا) الطريق لاكتساب مثل هذه البصيرة، إنه يقود الباحثين والعلماء إلى منبع المعارف العربية الإسلامية في مجال علوم اللغة في العصور الوسطى الذي يتحدانا طريقه حقاً. إن أحد عناصر قائمة المتطلبات هو قراءة اللغة العربية وفهمها، وهذا عنصر لا بد منه، لأن اللغة العربية هي لغة الموروث الإسلامي وناقلة علومه، إنّها إحدى لغات العالم الرئيسية الثلاث عشرة، والتي يتمتع بقدرة انتشارية وثقافية. واللغة الأم لأكثر من مئة مليون نسمة وثمة أكثر من ستمئة مليون نسمة يستخدمونها. إنها لغة اللاهوت والفلسفة والأدب والعلوم في العصور الإسلامية الوسطى.

اللغة العربية:

تماماً كما كانت اللغات الرومانية نتائج لغوية للإمبراطورية الرومانية، فإن اللغة العربية نتيجة لأعمال رسول الإسلام محمد ونشاطه وبعثته وأحاديثه، والنتيجة الثقافية للتطورات اللاحقة. لأن اللغة العربية كتبت وتخلدت أولاً كلغة القرآن. إن اللغة الشعرية والنثرية قبل نزول القرآن لم تجمع ولم تكتب حتى نحو مائة سنة بعد وفاة محمد.

وعلى العكس من أي موروث لغوي معروف لدينا، تستمر اللغة العربية كلغة حية لم تخضع لتغيرات فونولوجية هامة في صيغتها الأدبية والعلمية، رغم أن عدداً من اللهجات المتميزة لغوياً تطورت منها. ولكن هذه اللهجات محكية فقط، لم يدون أياً منها إلا على سبيل التجربة. في هذا المجال لم تتطور اللغة العربية مثل اللغة اللاتينية القديمة والعامية.

تطورت بالطريقة التي تطورت بها اللغة القديمة إلى اللغة الإنجليزية الحديثة، رغم أن اللغة العربية كوسيلة تواصل تطورت على الطريقة نفسها التي تطورت بها اللغات الأخرى.

ولكن نظراً لقداسة صيغة اللغة الأدبية والعلمية، فإنها تبقى حتى اليوم من ناحية الصوتيات (الفونولوجيا) والوظيفة البنيوية مماثلة للغة القرآن ـ الكتاب الذي يتضمن

كلام الله الذي أوحي إلى محمد أثناء رسالته كنبي وقائد للدولة الإسلامية الأولى في المدينة، أي في الحجاز في العربية السعودية اليوم. وفيما يأتي مقارنة بين اللغتين العربية والإنجليزية.

اللغة الإنجليزية القديمة	اللغة العربية القديمة
الانجلو ـ ساكسونية من أواسط القرن الخامس حتى القرن الثاني عشر الميلادي.	ما قبل الهجرة من نحو 959 قبل الميلاد حتى نحو 267 ميلادية.
اللغة الإنجليزية المتوسطة: لغة أمبريا الشمالية ولغة ميرشيا ولغة الساكسون الغربية نحو 1150 ـ 1400.	اللغة العربية الوسطى: الهجرة ـ النمارة ـ جبل رم ـ زَبد حران (نقوش) إلى 500 ميلادية.
الإنجليزية الحديثة	**العربية الحديثة**
من أوائل القرن الخامس عشر حتى الآن.	من أقوال محمد وخطب الجاهلية المكتوبة نحو 600 ميلادي إلى الآن.

وفي الوقت الذي استمرت اللغة الإنجليزية في تطوير الصيغة المحكية، بقيت اللغة العربية بعيدة عن الصيغ المحكية. وهنا تظهر اللغة العربية فرادة في تاريخ اللغة لا مثيل له: ثنائية؛ حيث الصيغة العليا (الفصحى) من اللغة هي وحدها الجديرة بالبقاء. ولكن اللغة العربية المحكية تطورت بصورة طبيعية.

العرب المثقفون وغير العرب:

ـ العربية العليا (الفصحى): الدينية والأدبية والعلمية ـ مكتوبة ومحكية منذ القرن السابع الميلادي حتى الآن.

ـ العرب وغيرهم (مثقفون وغير مثقفين):

اللغة العربية الإقليمية ضاعت في التاريخ، باستثناء اللهجات الحالية المستخدمة الآن في المنطقة الآسيوية والأفريقية. وهذا ـ ربما أكثر من أي شيء آخر ـ ما يجعل اللغة العربية نموذجاً فريداً للدراسة اللغوية، ويجعلها منتجة ومثيرة للاهتمام.

العرب ومعرفتهم الواسعة للألسنية:

من الطبيعي أن العرب أنفسهم كانوا الأوائل في دراسة لغتهم بصورة علمية. حدث ذلك أولاً نتيجة لاتصالهم بغير العرب وثانياً لأسباب دينية. قبل بعثة محمد بن عبد الله رسول الإسلام، سكن العرب الجزيرة العربية. تلك الجزيرة هي المنطقة الجغرافية التي نسميها شبه جزيرة العرب. ونظراً لأن البحار تحيط بها من ثلاثة أطراف، وتحيط بها الصحراء من الطرف الرابع، فقد اعتبرها السكان جزيرة لا شبه جزيرة. انقسم هؤلاء العرب إلى مجموعتين رئيستين: الجنوبيون وهم الحميريون في العربية السعيدة والعرب الشماليون من مجتمعات حضرية وبدوية في الصحراء العربية، وهذان المصطلحان: العربية السعيدة، و(الصحراوية) هما التسميتان اللتان أطلقهما الجغرافيون والمؤرخون القدماء. لم يترك عرب الشمال أي شيء يشير إلى معرفة لسانية متقدمة، ولكن الحميريين الجنوبيين تركوا مدّونات من القرن العاشر قبل الميلاد وما بعده تدل على درجة متقدمة من المعرفة. ويظهر مثال هذا الفكر في منشورين جديرين بالاحترام وهما:

كونتي روسيني: «معجم لمختارات نقوش الجنوب العربي» ـ روما 1931.

ماريا هوفنَر: قواعد لغة الجنوب العربي القديمة ـ لايبزغ، 1943.

تظهر هذه المدونات أن في مرتبة صوتية واحدة ـ أصوات الصفير ـ ميز عرب الجنوب ست وحدات (فونيمات) صوتية وهي (س)، (ش)، (ص)، (تـش)، (ز)، (ظ).

ولكن بعكس قدماء الهنود، لم يترك الحميريون كتباً لسانية تصف لغتهم. وربما يعود ذلك إلى أن حاجاتهم لم تكن متعلقة بالدين ولا بالأدب الملحمي، كما كانت حال الهنود القدماء واليونان القدماء على التوالي. ومع مجيء المسيحية فيما بعد، استعمل عرب الشمال ـ النبطيون اللغة الآرامية ذات الحروف الاثنين والعشرين لكتابة وثائقهم. وعملية الاقتراض من هذه لم تتضمن أي شيء عبقري. إنها تكيف مؤقت لم يترك أي أثر هام لا على اللغة العربية ولا على بنيتها اللسانية أو تطورها اللاحق.

في القرن السابع الميلادي أنزل القرآن على محمد بلهجة قبيلة قريش. في ذلك الوقت المبكر من تاريخ العرب لم تكن هناك لهجة عامة في الجزيرة العربية؛ إذ تكلم العرب لهجات تختلف إلى حد بعيد في أصواتها الوظيفية وبنيتها وعباراتها الاصطلاحية. تحدث نبي الإسلام محمد بلهجة مكة المحلية؛ أي لهجة قبيلته وقبل تلك الفترة وخلالها ظهرت لهجة معيارية إلى حد ما، وصار يستخدمها الشعراء

والخطباء في الجزيرة العربية، ولا بد أن محمداً استخدم هذه اللهجة المعيارية في أحاديثه العامة. ولكن ما نعرفه بالتأكيد هو أن الدراسة النقدية الرسمية للنص القرآني تؤكد تعليمات الخلفاء القاضية بأن القرآن يجب أن يكتب بلغة قريش.

في فترة جمع القرآن كانت الكتابة العربية المستخدمة عموماً ناقصة. كان الحرف نفسه يستخدم للدلالة على عدد من الأصوات المختلفة. كانت هناك إشارات للصوامت، ولم تكن هناك إشارات للصوائت، ولم تكن هناك طريقة تشير إلى مضاعفة الحروف الصامتة، ولم تكن هناك إشارات للحروف الصوتية الأنفية، إلخ.. الدراسات الصوتية المبكرة في صدر الإسلام صححت هذا الوضع بإنتاج نظام كتابة صوتية يقارب الكمال.

العرب والمسلمون وأعرافهم اللسانية:

أدّت بعثة محمد الإسلامية إلى دخول أمم كثيرة في الدين الجديد. كما كان الإسلام أيضاً أداة لانتشار اللغة العربية التي اكتسبتها الشعوب التي دخلت في الإسلام وشعوب الفتوحات. والذين تكلموا العربية واستخدموها في محاولاتهم العلمية والثقافية تمثلتهم الأمة العربية وصاروا عرباً. كانت الغالبية العظمى من الأمة الجديدة مسلمة، واستمرت المجموعات الصغيرة من المسيحيين واليهود والأقليات الأخرى في البقاء بين الغالبية المسلمة تشاركها في الواجبات والازدهار الذي جلبه الدين الإسلامي المتسامح وتعاليم رسوله.

وهكذا بدأ عصر جديد من الثقافة العالمية ـ إنها عربية باللغة، وتدين بالإسلام وعالمية المدى.

ومنذ عصر الرسول أصبح من الممكن الحديث عن العرب لا الأعراب. والآن تشكلت مرحلتان في اللغة العربية: مرحلة الإسلام ومرحلة ما قبل الإسلام، الأولى هي العصر الذي نتج عن بعثة محمد، والثانية تشير إلى عصر وثنية الأحداث والحوادث اليهودية والمسيحية التي جرت في ذلك العصر.

إن مجيء الإسلام هو الذي ولّد اهتماماً حقيقياً في علوم اللغة. وهذا يعود إلى تأكيد الإسلام على القرآن الذي احتضن اهتماماً متزايداً بالعربية كلغة وكموضوع للدراسة. ونظراً لأن الإسلام «دين الكتاب» فقد أكد قداسة كلمة الله (القرآن).

انتصر الإسلام، وحيثما ذهب رافقه القرآن. وبغض النظر عن التقاليد اللغوية للذين دخلوا الإسلام بعد الفتح وغيرهم، كان القرآن كلمة الله التي لا يأتيها الباطل ولا يمسها التغيير، ودليل الحياة لكل المؤمنين، ولهذا توجب أن تحفظ سليمة.

في البداية حفظ القرآن عن ظهر قلب. كان هناك فئة من رجال العلم الذين كانت وظيفتهم تلاوة القرآن من الذاكرة ـ القراء ـ كان هذا العصر عصر التوسع عبر الحروب وعصر الجهاد وكان القراء بين المجاهدين في سبيل الله. فقد حاربوا واستشهدوا كالمسلمين الآخرين، ولكن موتهم شعر به الآخرون بحدة أكثر من موت غيرهم، ذلك لأنهم كانوا النقلة المخلصين لكلمة الله (القرآن). أدّى الخوف من انقراضهم إلى تدوين القرآن، وإلى الخطوة الأولى في علوم اللغة العربية: دراسة أصوات اللغة العربية.

دراسة الأصوات:

في بداية القرن السابع الميلادي كانت اللغة العربية لغة الأعراب. وابتداء من عصر محمد انتشرت اللغة: أصبحت لغة الدين الإسلامي والشعوب الإسلامية وغير الإسلامية، في الجزيرة العربية وخارجها ـ المسلمين ـ لغة الثقافة، ثقافة المسلمين كل المسلمين والعرب كل العرب: المسلمين واليهود والمسيحيين وحتى الوثنيين والكفار والملحدين. اضطر المسلمون غير العرب وإخوانهم المغلوبون إلى تعلم اللغة العربية كلغة ثانية. وهذا تطلب في البداية تعلم النظام الصوتي للغة العربية الذي أدى في النهاية إلى الدراسات المنهجية لصوتيات اللغة.

يخبرنا مؤرخو الثقافة العربية أن دراسة علوم العربية بدأت بالإمام الظاهر المحارب علي بن أبي طالب ابن عم محمد وصهره. وتتميز نقطة انطلاق أعمال علي بكلمة واحدة ـ اللحن ـ الاستعمال الخاطئ للغة من قبل المسلمين غير العرب وغيرهم. انتقلت معلومات علي اللسانية إلى أبي الأسود معلم عنبسة، ومنه إلى تلميذه ميمون الأقرن معلم ابن أبي إسحاق الذي تعلم عيسى بن عمر منه القواعد، والذي علّم بدوره الخليل معلم سيبويه المدعو أبا التقاليد اللسانية العربية، لأنه الرجل الأول الذي ألف موجزاً منهجياً لعلوم اللغة العربية.

كان سيبويه مسلماً فارسياً اسمه الحقيقي أبو بشر عثمان بن قنبر. وكلمة سيبويه هي تعريب للكلمة الإيرانية من الفارسية الوسطى سيبوي ـ ومعنى كلمة سيبوي أو سيبويه لا يزال موضوعاً للبحث. وفي أعمالي التي تشير إلى دراسات الآخرين الوسطى والحديثة، قلت إن سيبوي تعني «التفاحة الصغيرة». والآراء الأخرى، الوسطى

والحديثة، حاولت أن تظهر أن لقب سيبويه يرادف «الشذى الكثير» و«زهر التفاح». وفي بحث عرض في عام 1974 في مؤتمر سيبويه في جامعة شيراز، جادل الدكتور عبد المهدي ياديغاري من جامعة طهران قائلاً: إن اسم سيبويه لقب يعني «تفاح الله» أي «الرجل فائق الجمال الذي تمثل خدوده تفاحة الله فائقة الجمال». ومهما كان ذلك فإن إسهام سيبويه في علوم اللغة الوسطى عموماً وعلوم اللغة العربية على وجه الخصوص يضمها مؤلفه المسمى بكل بساطة: «الكتاب». والكتاب مقال موجز صعب القراءة حول بنية اللغة العربية في مسائل الصوتيات، كان تحليل سيبويه دقيقاً لدرجة أنه لم يتجاوزه تحليل آخر حتى اليوم. ولتوضيح دقة تحليل سيبويه، يرينا الجدول المقارن التالي تحليل سيبويه بالمقارنة مع غيردنر جونز:

التصنيف	سيبويه	جيرودنر - جونز
حنجري	ء	نفسه
	هـ	نفسه
حلقي	ع	نفسه
	ح	نفسه
لهوي	ق	نفسه
طبقي	ك	نفسه
غاري	خ	نفسه
	غ	نفسه
نطعي	ش	نفسه
	ن	نفسه
نطعي غاري	ط	نفسه
	ذ	نفسه
	ش	نفسه
	ظ	نفسه
أسناني	ت	نفسه
	د	نفسه
	ل	نفسه

نفسه	س	
نفسه	ز	
نفسه	ف	أسناني ـ شفوي
نفسه	ب	شفوي
نفسه	م	

وهذا يظهر أن معرفة سيبويه لعلم الأصوات النطقي كانت جيدة، وتصنيفه لصوامت اللغة العربية كان صحيحاً. في الحقيقة كان متقدماً في معرفته لعلم الأصوات بحيث استنبط فكرة علم الصوتيات الوظيفية: إنه تقدم بفكرة صنفين من الأصوات ـ الأساسية والمشتقة.

الأصوات الأصلية هي ما نسميها اليوم أصوات اللغة الوظيفية (فونيمات) والأصوات المشتقة هي من تفرعات الأصوات الأساسية مثل «صوت النون الأنفية (المخنون) قليلاً، وصوت الهمزة نصف المنطوقة (همزة الوصل) وصوت الفتحة الممدودة، إلخ.. المشتقة من أصوات النون والهمزة والفتحة الممدودة بالترتيب.

يجب أن نتذكر أن كل ما عرفه العرب في القرن الثامن الميلادي عن تشريح الجسم البشري، هو ما تعلموه من اليونانيين وطلابهم السريان والفرس الذين كان مصدر معرفتهم التشريحية هو أعمال غالينوس التشريحية. وعلماء الصوتيات العرب هؤلاء لم يعرفوا وظيفة الحبال الصوتية، وذلك قادهم إلى وصف أصوات اللغة الوظيفية بصورة مختلفة قليلاً رغم صحتها الكاملة. وأحد أصناف الأصوات الذي لم يفهموه بالكامل هو الصوائت. لقد اعتبروها أجزاء من الصوامت فوصفوها بارتباك ما عدا تحليل ابن سينا الذي أدركها كما يلي:

- الألف والفتحة
- الياء والكسرة
- الواو والضمة

وهي ما نعرفه الآن نفسه.

الدراسات الصرفية والنحوية:

إن دراسة سيبويه النحوية والصرفية للغة العربية لم تكن أقل روعة. وكما أظهر ميشيل كارتر من جامعة سدني، كان مقاربته تأملية ووصفية. عالج سيبويه في

«الكتاب» كل الحالات اللغوية تقريباً في العربية، فعالج كل التراكيب مستخدماً المنهج المقارن. إنه بحث شامل «لكل التعابير المعروفة في اللغة». ومن الطبيعي أن سيبويه كان يتحدث عن التعابير المعروفة له وضمن مجال تقديره الخاص.

تظهر دراسة كارتر أن سيبويه اعتبر اللغة فعلاً اجتماعياً، وهذه قضية تلقي «بعض الضوء المثير للاهتمام على التاريخ العام للنحو العربي، إذ إنه يضعف إلى حد خطير الافتراض الشائع بأن النحو العربي يجب أن يشتق بطريقة ما من النحو اليوناني أو المنطق». إنه يفسر النحو بأنه «طريقة كلام الناس»، ظاهرة سلوكية، طريق، ممر، وكل هذه الكلمات مألوفة في المصطلحات اللاهوتية، أيضاً. ومن المثير للاهتمام أن سيبويه يستقدم إلى تحليله اللغوي للمنهجية العربية تلك المتماثلات في البحث الأخلاقي، مثل مقولات: المستقيم والجائز والحسن والقبيح والمحال. ويرد في ترجمة كارتر للنصوص الملائمة ما يلي:

ما هو الصح والخطأ في الكلام؟! هذا يشمل: المستقيم والحسن والمحال، والكاذب، والمستقيم والقبيح، والمحال والكاذب.

1 ـ المستقيم والحسن هو عندما تقول: أتيتك أمس أو سآتيك غداً.

2 ـ المحال عندما تناقض بداية كلامك نهايته. مثال: أتيتك غداً أو سآتيك أمس.

3 ـ مستقيم وكاذب: عندما تقول حملت الجبل أو شربت ماء البحر.

4 ـ مستقيم وقبيح: عندما تضع ما تقوله في غير مكانه. مثال: قد زيداً رأيت أو كي زيداً يأتيك.

5 ـ محال وكاذب عندما تقول: سوف أشرب ماء البحر أمس.

يستخدم سيبويه بنيوياً مصطلحات مثل بنى وبناء ليدل على الانتقال من الأصوات الوظيفية إلى النحو (التراكيب) عبر علم الصرف؛ أي من الوحدة الصوتية إلى الجملة.

إنه يتحدث عن اللفظ والقول (الكلمات المحكية والعبارات والجمل). هنا يتحدث سيبويه عن المبنى ـ ما يقوله الفرد ـ والتركيب ـ الطريقة التي يقوله بها. فمن الناحية البنيوية إذاً يدخل كلام المرء في صنفين: حسن وقبيح حسب موقع القول ضمن ما يقال. وهذا ما ندعوه الصحة البنيوية ومكانها ضمن عملية التواصل.

بالإضافة إلى ذلك يحتوي كتاب سيبويه كنزاً من الأفكار والمواد اللغوية التي بدأ استقصاؤها.

أتى بعد سيبويه عدد من النحويين العظام الآخرين في القرون الوسطى، وربما الأعظم بينهم هو ابن جني الذي تشكل أعماله موضوع كتاب عبد القادر مهيري بعنوان: «نظريات ابن جني النحوية»، الصادر في تونس عن مطبعة جامعة تونس في عام 1973 [2783].

الختام:

حاولت في الصفحات السابقة أن أعطي القارئ فكرة موجزة جداً عن أهمية الدراسات اللغوية العربية كحلقة وصل في تطور علوم اللغة من اليونانيين حتى العصر الحديث. والصورة التي رسمتها هي بكل بساطة صورة العصور الوسطى التي استخدمها علماء مثل دي ساسي وفلايشر وفرايتاغ وفلوغل ونولدكه وركيندورف وشاده وفولرز وفيشر وبلوخ وساراوف ودفوك وبيركلاند وكانتينو وفلايش، بالإضافة إلى علماء من جيلنا الذين اتخذوها كنقطة بداية لاهتمامهم في الدراسات اللغوية العربية. ويمكن أن نرى أهمية هذه الدراسات وثمارها من قائمة المصادر هذه التي تتعامل مع فرع واحد فقط من اختصاصنا، وهو علوم اللغة. ومن الطبيعي أن تكون علوم اللغة الباب الذي يدخل منه الطالب إلى رحلة مغامرة العقل إلى أرض الثقافة الجميلة. إن طريق اكتساب المعرفة في الثقافة العربية هو عبر لغتها.

وكما نعلم جميعاً إن اللغة العربية هي إحدى لغات العالم الثلاث عشرة، واللغات الاثنتا عشرة الأخرى هي حسب انتشارها: الصينية والإنجليزية والهندوستانية والروسية والإسبانية والألمانية واليابانية والفرنسية والإندونسية والبرتغالية والبنغالية والإيطالية. ولكن اللغة العربية هي التي تتمتع بالقوة الأعظم انتشاراً وثقافة. وكحاملة للفكر الإسلامي تؤثر على متحدثي اللغات الأخرى المتموضعة في إيران وأفغانستان والاتحاد السوفياتي والهند والباكستان وحتى الصين وإندونيسيا، إذا لم نذكر تركيا والبلقان ومناطق في أفريقيا.

والمناطق التي يسكنها الذين لغتهم الأم هي العربية تضم كل شمال إفريقيا شمال الصحراء من المغرب إلى مصر وموطنها الأصلي في الجزيرة العربية والدول العربية في الشرق الأدنى.■

القصة القصيرة جداً، (القصة الومضة)

اشحذ همتك واكتب قصة قصيرة جداً

تاليف: هارڤي ستانبرو

ت. محمد شريف الطرح

«ليست القصة القصيرة جداً ممتعة بكتابتها وحسب،
لكنها أداة تعليم لتحسين عملك أيضاً»

لمحة عن الكاتب

هارڤي ستانبرو Harvey Stanbrough

كاتب قصة قصيرة وشعر ومقالات، ومحرر في عدد من الدوريات، ومحاضر في عدد من المعاهد، وقد انخرط باللغة منذ ولادته.

تخرج في جامعة نيو مكسيكو الشرقية سنة 1996

من مؤلفاته غير القصصية:

- علامات الترقيم للكتاب (2003)
- كتابة الحوارات الواقعية (2004)
- الحميمية في الأشكال والأشياء (2003)
- ما وراء الأقنعة (2005)

إن القصة القصيرة جداً (القصة الومضة) جنس أدبي ممتع، ولكن يصعب تأليفه. فعلى الرغم من أن الشكل قصير للغاية، إلا أنه يحتفظ بعناصر القصة جميعاً؛ مثل: الإطار (المكان والزمان) والشخصيات والصراع والحل. ويحدد عدد من الناشرين كما تحدد المسابقات المتنوعة طولها بخمسمائة كلمة أو ألف أو ربما أكثر من ذلك، وهذا في الواقع ما كان يعرف بالقصة القصيرة. ومن جهة أخرى، يحدد أحد أوسع أسواق القصة القصيرة جداً عدد كلمات القصة بدءاً من خمس وخمسين كلمة (من دون العنوان الذي يجب ألا يزيد عن خمس كلمات).

ومن أجل أهدافنا، سنقول إن (القصة الومضة) هي قصة قصيرة كاملة مؤلفة من تسع وتسعين كلمة أو أقل من ذلك - أي إنها قصة عدد كلماتها من رقمين - مع التنبيه بأنه عندما يعتاد المرء على هذا الشكل، سيجد أنه من الصعب جداً أن يتخلى عنه.

لماذا تكتب القصة القصيرة جداً؟

ليست القصة القصيرة جداً لحسن الحظ تسلية فقط، لكنها مفيدة كأداة تعليمية كذلك. فأنا الكاتب والمحرر أرى مسودات بعض الكتاب الذين لا يعتقدون أن القارىء «سيفهمها». وغالباً ما يدفع هذا الاعتقاد الكتاب إلى الشرح والتفسير، لذلك أجد نفسي في كثير من الأحيان أقتطع الكلمات والعبارات المعادة. وبسبب اختصارها وإيجازها تجبر القصة القصيرة جداً الكتاب على أن يروا أن بعض الكلمات والعبارات غير ضرورية، فتجبرهم على إعادة صياغتها، وكم تتحسن الكتابات الأخرى بذلك أيضاً.

يرى بعض الكتاب مشكلة في طريقة دمج عناصر القصة بعضها ببعض. فرؤية عناصر القصة وهي تتفاعل في رواية تتألف من 100000 كلمة، مثل رؤية أربع سمكات ذهبية وهي تعيش في خزان ماء سعته 1000 غالون مملوء بماء غير صاف (الحبكات الثانوية، والشخصيات الثانوية..الخ). ورؤية تلك العناصر ذاتها تتفاعل في قصة قصيرة مثل مراقبة تلك السمكات الذهبية الأربع في حوض ماء عتم سعته 40 غالوناً. ولكن رؤية هذه العناصر تتفاعل في قصة قصيرة جداً مثل مراقبة هذه

السمكات وهي تنشط في إبريق من الماء الصافي سعته غالون واحد. فكلما صغر الوعاء، زاد تدخل إطار القصة، وزادت العلاقة الحميمية بين عناصر القصة وزاد وضوح تفاعلها الهادىء. لهذا السبب وحده، كانت القصة القصيرة جداً (القصة الومضة) طريقة ممتازة لدراسة كتابة القصة وصياغتها.

ما ليس بقصة قصيرة جداً:

ليست القصة القصيرة جداً شريحة من الحياة أو صورة عنها. فالصورة لا تحتوي على الإطار أو الشخصيات، كما لا تحتوي عادة على الحل. الصورة عبارة عن نقاش تسمعه يتسلل من نافذة مفتوحة في شقة، وأنت تمشي على الرصيف. ولا يهم إن أبطأت سيرك لتسترق السمع، فإنك لن تسمع نهاية النقاش. ولهذا السبب نقول: إن الوصف عبارة عن شريحة من الحياة فقط وليس الحياة كلها.

على الرغم من الإيجاز في القصة القصيرة جداً فإنها ليست مجرد مقدمة لقصة أطول، علماً أنك تستطيع استخدام القصة القصيرة جداً كأساس لتبني قصة أطول. فقد حولت إحدى صديقاتي قصتها القصيرة جداً إلى رواية فازت بجائزة، كما تم تحويل واحدة من قصصي القصيرة جداً إلى فيلم سينمائي قصير. فالمقدمة عبارة عن تمهيد. فمثلاً، لو أن زوجاً مخدوعاً شك بأن زوجته تخونه مع راهب يكون هذا التمهيد هو المقدمة، ويكون البناء هو الصراع الناجم عن تلك المقدمة، ومن ثم يأتي الحل المرضي ليكون لدينا قصة.

خصائص القصة القصيرة جداً

يحافظ هذا النوع الأدبي على عناصر القصة جميعاً، كما قلت. ويخبرنا مثال قديم بأننا لو وضعنا شخصية في أعلى الشجرة، ثم قمنا بإلقاء الحجارة عليها، ثم أخرجنا هذه الشخصية منها سالمة، وعند خروجها تسقط الشجرة، فإن استطاعت هذه الشخصية الابتعاد عن الشجرة في اللحظة الأخيرة تكون القصة (ملهاة)، إن سحقتها الشجرة تكون القصة (مأساة). ولكن احذر أن تكتب جزءاً من القصة فقط، فتحذف الحل وتترك الشخصية عالقة في الشجرة.

في القصة القصيرة جداً عنصر خامس وهو ضروري لها أكثر من سواه من العناصر الأخرى الضرورية للإبداع الأدبي، إنه **الإيحاء**.

وإليك الآن نظرة سريعة إلى هذه العناصر:

المكان والزمان: حيث تقوم الشخصية بتنفيذ المشهد أو المشاهد أو الأحداث. فمن المستحيل أن تبدأ قصة من مكان وزمان طبيعيين.

الشخصيات: وهم اللاعبون في القصة. وفي معظم القصص القصيرة جداً هناك شخصية واحدة أو اثنتان أو ثلاث شخصيات أو أربع كأقصى حد. وترى في القصة القصيرة جداً غالباً شخصيات ضمنية أكثر مما ترى في سواها من الأجناس الأدبية. وكما في المكان والزمان تنحو الشخصيات لأن تكون طبيعية. ولا يمكنك أن تقص قصة من دون شخصيات.

الصراع: وهو أكثر العناصر أهمية في القصة، لأن الصراع يحتاج إلى الحل. والصراع هو مصدر التوتر الذي يجعل القارىء مهتماً بالقصة، ويتلهف لمعرفة ماذا سيحدث بعد.

الحل: وهو النتيجة الطبيعية والمرضية للصراع، فلا تخدع قارئك. كما يحدث في الأعمال القصصية الطويلة، لا يسمح لكاتب القصة القصيرة جداً أن يحل الصراع بواسطة معجزة. يجب أن يعيش الكاتب ضمن القواعد التي يرسمها لعالمه القصصي.

فإن كان عالمك القصصي مأهولاً، وبينهم تنين «خير» ينبري لينقذ بطل القصة بعد أن ألقى بنفسه من فوق جرف صخري. فهذا العمل مقبول لأن القارئ يعرف مسبقاً بوجود التنانين في عالمك القصصي. ولكن إن كان بطلك إنساناً وذا صفات بشرية إنسانية، فإنه لن يستطيع فجأة تجنب نهاية تراجيدية بالسير عبر بحيرة مليئة بالماء، في حين لم تذكر مسبقاً أو تلمح إلى وجود أشخاص يستطيعون السير على الماء.

وكما سترى بعد قليل، هناك في كثير من القصص القصيرة جداً مفاجأة أو نهاية غير متوقعة، ولكن على القارئ أن يعرف الحل مباشرة كحل ليس مقبولاً فقط

ولكنه محتمل أيضاً. وأفضل حل هو الذي يجعل القارئ يصفع جبهته ويقول «لماذا لم أفكر بهذا؟»

الإيحاء (التضمين):

وهو أن تجعل قارئك يعرف ما تتحدث عنه ـ أو أن تقوده إلى الاعتقاد بأنه يعرف عما تتحدث، من دون إعلامه ذلك بصورة مباشرة. وكلما جعلت قارئك يستنتج، زاد انشغاله بقصتك. فكر بأن معظم العواطف التي تنقلها من خلال الحوار أو السّرد ينتقل بواسطة الإيحاء. ولكن عندما تلمح إلى عاطفة أو حدث وتدع قارئك يستنتج ذلك من دون إخباره مباشرة، فإنه في الواقع يخوض التجربة إلى درجة ما بدرجة ما. فالإيحاء أداة مهمة ذات استعمالات كثيرة، فعلى سبيل المثال، إن التوجيه الخطأ عملية مهمة للإيحاء فمن الأمور المسلية دائماً أن تقود قارئك من خلال تلميحات إيحائية باتجاه نتيجة ممكنة للصراع، وبعد ذلك تفاجئه بحل مختلف تماماً.

ملاحظة حول التغيير:

في معظم القصص يطرأ على البطل أو على عدوه تغيرٌ في الشخصية أو السلوك أو في النظرة إلى الحياة. وهذا ما يسمى بمنحى الشخصية، أو مسار القصة. وفي القصة القصيرة جداً، غالباً ما يحتمل أن يتعرض القارئ نفسه لهذا المسار، أو إدراكه للعالم الواسع كما تصوره القصة.

وقفة عند قصتين:

والآن لننظر إلى بعض النماذج الحقيقية من القصص القصيرة جداً. لقد أخذت هذه الأمثلة والمناقشة المذكورة بعدها من كتابي «كتابة حوار حقيقي وقصة قصيرة جداً». لندرس أولاً قصة «عند الاعتراف»، وهي أول قصة قصيرة جداً ناجحة لي وطولها خمس وخمسون كلمة.

عند الاعتراف

- باركني يا أبتي لأنني أخطأت.

- كم مضى على آخر اعتراف لك؟
- سنتان.
- و ما هي المشكلة؟
- تمنيت الموت لرجل.
- ولم تنفذ رغبتك هذه؟
- حتى الآن، لا.
- من هو هذا الشخص؟
- إنه يخونني مع زوجتي.
- شحب وجه الكاهن. فقال :«إنني أغفر لك».

فأطلقت عليه عياراً نارياً من وراء الستارة.

الإطار المكاني في قصة «عند الاعتراف» هو كنيسة. والشخصيات هي الراوي، الكاهن. لاحظ أولاً كيف تم جر القارئ مباشرة إلى القصة عبر الحوار الهادئ والمشحون بالتوتر في الوقت نفسه. والصراع معقد (فقد حدث أولاً في ذهن البطل خلال سنتين، حتى اعترافه برغبته بموت شخص)، ثم يتحول إلى شخص الكاهن قبل الحل مباشرةً في لحظة إطلاق النار على الكاهن. ونقول لم يكن الكاهن عدو بطل القصة، بل الزوجة، وهي الشخصية الثالثة، وقد أشير إلى وجودها تضميناً.

لاحظ أيضاً أن الإيحاء يعمل على توجيه رأي القارئ إلى الكاهن. والإيحاء هنا بأن الكاهن مذنب لا يسوغ بالضرورة الحل الجائر، ولكن اعتراف الكاهن الضمني بالذنب، أولاً أمام القارئ (شحب لون الكاهن)، وبعد ذلك أمام بطل القصة الراوي (إنني أغفر لك) يسوغ هذا الحل. ومن المحتمل ألا نرضى عن الحل لو أننا شككنا بأن الكاهن كان بريئاً.

لاحظ أيضاً أن القصة تبدو أكبر مما هي بالفعل. يبدو أنها تبدأ قبل أن يتكلم الراوي، وتستمر إلى ما بعد السطر الأخير. في القصة القصيرة جداً من النادر أن يكون فيها متسع للحبكة (وهي سلسلة من الأحداث التي تسبب تزايد التوتر الذي

يؤدي بالنهاية إلى الحل)، ولكنني أعتقد أن الاتساع الافتراضي لهذه القصة هو نتيجة لحبكة: الصراع الأول الضمني هنا (خيانة الزوجة) يؤدي إلى الصراع الثاني (في عقل البطل)، وهذا يؤدي إلى الصراع الثالث (مواجهة البطل للكاهن وخوف الكاهن الذي نجم عن تلك المواجهة)، مما يؤدي إلى الحل. ولاحظ أيضاً أننا نشعر بالرضا عن النهاية؛ فلا نتساءل عما يحدث للراوي نتيجة عمله. هل أخذه رجال الشرطة؟ هل حوكم وأودع السجن؟ يحتمل أن تكون الإجابة قصة أخرى أو قصتين.

بينما تعد قصة «عند الاعتراف» دراما صغيرة حقيقية، فإن الأساليب ذاتها تستخدم في قصص أخرى من الأنواع كافة، تماماً كما في القصص الطويلة. والآن ابحث عن العناصر ذاتها في المثال التالي:

طريق واحد للخروج

تقول اللافتة المعلقة فوق المرآة: «طريق واحد للخروج»

فكر جيرارد: «ولكن ليس هناك إطلاقاً طريق واحد للخروج فقط.»

ثم استدار تاركاً اللافتة وراءه ليصل إلى الباب الذي دخل منه.

لم يعد الباب هناك.

رفع قبعته المبقعة بالعرق، ومسّد جبهته؛ ثم تذكر حالاً

قصص الزئبق السريع وأن ظهر المرايا مطلي بهذه المادة، فأسرع بالدخول برأسه أولاً في المرآة، ولم يصب بأية جروح، وانسل إلى البيت سالماً.

هذه القصة المؤلفة من تسع وسبعين كلمة، تعدّ خبطة سريالية، تمزج العالم الواقعي بالخرافة وبخيال القارئ إلى درجة يصعب معها القول أين تنتهي الخرافة والخيال، وأين يبدأ العالم الحقيقي.

تحدث أشياء كثيرة في «طريق واحد للخروج» القصة ذات التسع وسبعين كلمة. فعلى سبيل المثال، إن الملاحظة الموجودة فوق المرآة غريبة، ولكننا لم نناقش ذلك، أليس كذلك؟

وكما قلت، إن القارئ سيقبل ما تقدمه له ما دمت تخضع للقواعد التي وضعتها لعالمك القصصي (وليس عليك أن تلغي إحساس القارئ بعدم التصديق، فعندما أخذ قصتك أو روايتك، فإنه ألغاه أصلاً؛ فكل ما عليك فعله أن لا تعيد إليه ذلك الإحساس). جيرارد لم يناقش وضع اللافتة لكنه ناقش الكلام الموجود فيها، وربما كان هو رد الفعل الطبيعي للإنسان على القواعد بصورة عامة. ويحدث بعض التنبؤ فيما بعد عندما يعدل قبعته. وبعد ذلك يختلط العقل البشري والخرافة والعالم المادي عندما يمسّد جيرارد جبهته. والفكرة التي يبدو أنها قد نتجت عن ذلك العمل هي المحفز لقراره بأن يثق بحدسه. فيضع ثقته بما يبدو أنه حل غريب، وهذا ما يجعل القارئ يندهش بصورة لطيفة عندما ينجح ما فعله. وأخيراً تنتهي القصة بكلمة «البيت»، لتوحي ربما بالسلامة بعد الضياع. قد تجد معاني أخرى، وهذا جزء من التسلية.

بضعة مقترحات

جرب الكتابة العمودية:

إن كان هدفك عدداً محدوداً من الكلمات، ولنقل 55 كلمة، قد يفيدك أحياناً أن تكتب على مسند ذي أسطر مرقمة، أو يمكنك أن ترقم الأسطر بنفسك. وعندما تصل إلى أسفل الصفحة، تابع ترقيم الأسطر من الأعلى مرة أخرى في منتصف الصفحة. وعندما يكون لديك فراغات كافية، اكتب كلمة أمام كل رقم حتى أسفل الصفحة. بهذه الطريقة تستطيع مراقبة عدد كلماتك واستبدالها بكلمات معينة بكلمات أفضل. تكون عملية سهلة وسريعة. وعندما ترضى عن اختيار الكلمات، يمكنك إعادة كتابة القصة بصورة عادية (من اليسار إلى اليمين «أو العكس»).

استعمل أفعال الحركة والاختصارات و تجنب استعمال الصفات والظروف:

كما في أية قصة، استخدم أفعال الحركة القوية حيثما يكون ذلك ممكناً. واستخدم أفعال الوصل بصورة قليلة (مثل صار ويبدو) أو لا تستخدمها أبداً، وكذلك الأفعال الحالية (مثل فعل الكون). وعندما تستخدم أفعال الحركة فسوف تسقط الصفات والظروف وحدها. وإن استخدمت أياً من هذه الصفات فليكن ذلك لتلوين عمل ما، أو مشهد ما، أو شخصية ما.

والاختصارات أمور رئيسية. تذكر أن القصة القصيرة جداً تدريب على الاقتصاد بالكلمات.

استخدم الحوار بدل السرد:

لأن الحوار يجعل القارئ شخصية في القصة ـ كمسترق للسمع ـ فإنه يشغل القراء مباشرة، ويمكنهم من معرفة ما يجري من الشخصيات مباشرة، بدلاً من أن يقوم شخص آخر من خارج القصة (الراوي) بنقل ذلك. وحيث أن الأمر متعلق باقتصاد الكلمة، فإن الحوار بصورة عامة أكثر جدوى من السرد بالنسبة للإيحاء والتلميح والغمز من قناة الأشخاص. مرة أخرى، هذه المقترحات مجرد دليل، لأن قصة «طريق واحد للخروج» تقوم كلها على السرد.

تجنب إخبار القارئ بكل شيء، واستخدم التلميح (التضمين) أو الغمز وثق بأنّ القارئ يرى المشهد.

مع الاحتفاظ بكل هذه النصائح في الذهن، إليك بعض التدريبات حتى تبدأ بكتابة قصة قصيرة جداً.

1) اكتب قصة عن صراع بين رجل وامرأة؛ أو بين رجلين؛ أو بين امرأتين.

2) اكتب قصة صراع بين رجل وطفل؛ وامرأة وطفل.

3) اكتب قصة صراع بين رجل وآلة، وامرأة وآلة، وآلتين(آلة حقيقية أو مستقبلية ـ آلية أو كهربائية).

4) اكتب قصة عن صراع أو علاقة بين موضوعين يكمل بعضهما بعضاً بصورة حميمية (كوب وطاولة، أو عشب وأوساخ، أو اسفنج وبحر...الخ).

5) اكتب قصة صراع بين أصحاب مهن يبدو أنها يكمل بعضها بعضاً (شرطي ومحام، خباز وطباخ، معلّم، ومدير مدرسة).

6) اكتب قصة حول صراع بين ثلاثة أشخاص أو كائنات (من أي جنس أو من أجناس مختلطة).

7) اكتب قصة الصراع الداخلي بين الأخلاقيات والجماليات أو الضمير(شخصية واحدة).

8) اكتب قصة حول الصراع بين شخصين أو أكثر يظهرون في صورة فوتوغرافية.

الموقع www.stonethread.com ■.

جون كيتس وظاهرة الخمول
John Keats and Indolence phenomenon

د. غالب سمعان

إذا كان الشاعر الرومانتيكي الإنكليزي جون كيتس(1795ـ 1821) John Keats قد تغنى بالجمال الفيزيائي المحسوس، وأضفى عليه بعداً متعالياً، فإنه لم يقدّم بالمثل، إبداعاً يركز على القيم الأخلاقية العرفية، ويتمحور حولها، ويعيد إنتاجها، ومع ذلك فإنه نموذج رومانتيكي آمن بالتقدم الأخلاقي، وإمكانية ارتقاء الإنسان، وإنجازه لكماله، مع الانتباه إلى أن معاني التقدم الأخلاقي والارتقاء والكمال، تأخذ في أشعاره صورة أخرى غير مألوفة، وأنها أدعى للاهتمام بالنظر إلى امتداحها الأحاسيس البشرية، وعدم تنكرها لها، واستبعاد أية إمكانية للنفاق تنشأ داخل ملكوت النظام المعرفي الحسي الروحي، الذي يرى في الانسياق وراء الأحاسيس البشرية، عيوباً أخلاقية، وفي الوقت نفسه لا يستطيع إنكارها، لكونها قائمة في النفس البشرية كأهواء وغرائز، ولكونه يرتكز إلى معطياتها، في بناء الصرح الروحي، الذي يدافع عن مضامينه. ولربما أمكن اعتبار جون كيتس سيكولوجية جماليّة أكثر من كونه سيكولوجية أخلاقيّة، وبطريقة أو بأخرى، انتقل من التركيز على الطبيعة والفن إلى التركيز على العواطف البشرية التي أضفى عليها القداسة، وأثنى بإصرار عظيم على عاطفة الشفقة والحنو تحديداً، ويبدو أنه اختبر في بداية مشواره الحياتي السعادة المتأتية عن الاستمتاع بالمظاهر الطبيعية، والتعلق بالفن، والإغراء الحسي، عندما

يتعلق الأمر بالعلاقة بين الرجل والمرأة، وانتقل إلى إدراك حقيقة الشقاء والمعاناة في العالم، ففي قصيدته الأخيرة «هيبريون Hyperion» يحاول الانطلاق من تلك الحقيقة باتجاه الدعوة إلى التعاطف والشفقة، ويتقدّم أكثر على سبيل يتخلى فيه عن الفردية Individualism ويعتبر آلام الآخرين آلامه الخاصة به. والواقع أن الجمال لعب دوراً هاماً في حياته، فقد كان قادراً على إمتاعه، وعلى إثارة عواطفه وتسكينها في آن معاً، إضافة إلى تقديم عزاء حقيقي له، في عالم يبعث اضطرابه الأسى في النفوس، وبكلمة واحدة لعب الجمال دوراً هاماً في تخفيف المعاناة التي ألمّت به، إلى درجة كبيرة، وهي المعاناة الناجمة ليس فقط عن الطبائع البشرية التي تفتقر إلى النبل والخلق القويم؛ بل وعن الآلام الجسدية الناجمة عن المرض الوبيل الذي أطاح بحياته في نهاية المطاف، وعن العاطفة المتقدة التي امتلأ بها قلبه تجاه الحسناء فاني براون Fanny Brawne التي أحبها حبّاً جارفاً، وكآلية دفاعية للخلاص من هذه المعاناة، ما كان بإمكان الجمال وحده، عبر تأثيره الملطّف والمعزّي، أن يحقق له خلاصه الذاتي، وهكذا فإنه لجأ إلى التخيل Fancy وإلى التراخي والتكاسل الإرادي.

ومن المعروف أن الفيلسوف الألماني آرثر شوبنهاور (1788 ـ 1860) Arthur Schopenhauer اعتبر الإرادة البشرية وإملاءاتها، الباعث الأصلي على المعاناة لدى الإنسان، ومن أجل الخلاص منها، ومما يتأتى عنها من آلام لا سبيل إلى توقفها، اقترح الاعتماد في البداية على الفن الذي يجعل الإنسان غير واقع تحت تأثير الإرادة، لفترات متقطّعة، فالجمال الذي ينطوي عليه الفن، يلعب دوراً مهدّئاً ومسكّناً للنفس البشرية، والتعلق في مرحلة تالية، بالأخلاق الزاهدة التي تتبنى عاطفة الشفقة والحنو تجاه المآل الإنساني، في هذا العالم، والواقع أن جون كيتس آمن هو الآخر بأهمية هذه العواطف البشرية، غير أنه مع ذلك لم يقدّم خطاباً أخلاقياً زاهداً Ascetic بشكل مباشر، وبدا أنه انتقل من الاهتمام بالجماليّات، إلى الإشادة بالتكاسل والتراخي والنوم، وما ينطوي عليه هذا كله، من قطع للإرادة، وخلاص نهائي وشامل من المعاناة، وهذا المسعى الهادف إلى كبح الإرادة ورغباتها، كبحاً شاملاً، بدا جليّاً في قصيدته أغنية إلى الخمول Ode on Indolence؛ حيث يكون في حال من الاسترخاء، أقرب إلى السبات والنوم منها إلى اليقظة التامة، المصحوبة بعواطف فاعلة، ولها قدرة

على قلقلة النفس التي أنهكها التعب. وفي تلك الحال تتراءى له أطياف ثلاثة، تمثل في الواقع الإرادة أكثر مما يمثلها أي شيء آخر، فالطيف الأول يمثل «الحب Love»، والثاني «الطموح Ambition» الذي يعني على الأرجح، رغبة في الارتقاء والتعالي الذاتي، أو وجود نوع من الطمع الهادف إلى تحقيق مكاسب فردية، أما الطيف الثالث فيمثل «شيطانة الشعر Demon Poesy» التي يشعر جون كيتس أنها الأكثر قوة وحضوراً في قرارة نفسه، من الطيفين الأوّلين. وبالطبع فإن رؤيته هذه صائبة تماماً، فالمرء يستطيع أن يتخلى عن الحب، وعن الطموح، قبل أن تتشكل لديه القدرة على التخلي عن الحافز الأكثر جوهرية في الإرادة البشرية، وهو ما يمثله لدى الشاعر شيطانة الشعر، وهذه الحقيقة تقدم دليلاً على أنه شاعر حقيقي وأصيل، وأنه اقترب أكثر فأكثر من الكيان الباطني الذي استشعره في داخل نفسه؛ أي من الإرادة الجوهرية، وهو ما يجعل ارتقاءه السيكولوجي الأخلاقي، من الجماليّات باتجاه الأخلاق الحانية أو الزاهدة، أقرب إلى النوعية التي اقترحها الفيلسوف آرثر شوبنهاور منها إلى تلك النوعية التي دافع عنها الفيلسوف الدنماركي الوجودي سورين كيركغارد (1855 ـ Soren Kierkegaard(1813 لدى انتقاله من الطور الجمالي إلى الطور الأخلاقي فالديني، فالشاعر يندفع تلقائياً، ودون عناء ذي قيمة، نحو الخمول، أي نحو إفقار الإرادة، وإطفائها. وفي بداية القصيدة يتمنى لو كان بإمكانه اللحاق بالأطياف الثلاثة، وهو ما يقدّم انطباعاً بأنه ما يزال على صلة قوية بإرادته، مع إدراكه لما ينطوي عليه تخليه عنها، من انحدار باتجاه لجة العدم Nothingness، ومع ذلك فإن العدم هو هدفه الأسمى الذي يسعى إليه، وهكذا فإنه يقبل التخلي عن الأطياف الثلاثة، وأكثر من هذا فإنه يطالبها بأن تذهب عنه، ولا تعود مرة أخرى إليه، وهذا الاندفاع يعني أنه في طريقه إلى تحقيق قطع تام للإرادة، وإملاءاتها؛ أي أنه في طريقه إلى تحقيق الخلاص النهائي، وفق تقديراته، التي يمكن اعتبارها سيكولوجية أكثر من اعتبارها فكرية:

ذات صباح مرت أمامي أطياف ثلاثة،
رؤوسهم محنية، وأيديهم متشابكة، يبدون من جانب،
يخطون الواحد خلف الآخر في هدوء،

يخطون خطو مطمئن، تزينهم أردية بيضاء.
مروا، كأشكال مرسومة على وعاء من رخام،
إذا ما أدير لنرى جانبه الآخر:
ثم عادوا مرة أخرى مثلما تعود الأشكال التي ظهرت في البداية
حينما يدار الوعاء ثانية.
لم أعرف من يكونون كما قد يحدث لامرئ
يعرف الكثير عن فن فيدياس، حينما ينظر إلى إناء للزهور.
كيف أيتها الأشباح، كيف لم أعرفك؟
ولماذا أتيت مرتدية هذا القناع الساكن؟
أهي حيلة صامتة، خفية عميقة،
كي تهربي متسللة، تاركة أيامي الكسلى
بلا عمل؟ لقد نضجت الساعة الناعسة وأينعت،
وخدرت عني سحابة هنيئة من خمول الصيف،
وراحت دقات قلبي تخفت وتخفت،
لم تعد للألم من لذعة، أو لإكليل اللذة من أزهار،
آه، لماذا لم تتلاشوا، وتتركوا حواسي
لا يطوف بها غير العدم؟
مرة ثالثة مروا بي، وأثناء مرورهم
أدار كل منهم وجهه إلي لحظة، ثم غاب عن ناظري.
احترقت شوقا متألما إلى أجنحة
كي ألحق بهم لأني عرفت ثلاثتهم،
أولاهم كانت فتاة جميلة، اسمها الحب،
وكانت ثانيتهم الطموح، وجنتاها شاحبتان
وعيناها دائمتا الترقب، مجهدتان،
وكانت الأخيرة التي استأثرت بمعظم حبي،
والتي يقع عليها أكثر اللوم صبية جامحة.

لقد عرفتها، إنها شيطانة شعري.
غابت الأطياف عن ناظري، وكنت حقاً في حاجة إلى أجنحة،
آه يا للحمق ما الحب! وأين هو؟
أما ذلك الطموح المسكين فهو ينبع
من نوبة حمى قصيرة تعتري قلب المرء.
أما شيطانة الشعر فكلا، إذ هي لا تمنح الفرح
لي أنا على الأقل فرحاً عذباً مثل ساعات الظهيرة الناعسة،
والأمسيات الغارقة في التراخي المعسول،
آه، من لي بعمر آمن من الضيق،
كي لا أعرف أبداً كيف يتغير القمر،
ولا أسمع صوت العقل الدؤوب.
مرة أخرى مروا بي، لماذا؟ وا أسفاه!
نومي كان موشى بأحلام معتمة،
وكانت روحي مرجاً سندسياً، تتناثر فوقه
أزهار وظلال متماوجة، وأشعة مختلطة،
لم يسقط مطر، مع أن الصباح كان غائماً،
وكانت دموع أيار الرقيقة عالقة بأجفانه.
وحينما فتحت الشرفة ضغطت على كرمة أورقت حديثاً،
وانساب منها الدفء المزدهر، وأنشودة الطير،
أيتها الأطياف! لقد حان عندئذ وقت الوداع!
ولم أذرف دمعة واحدة على أذيالكم.
وداعا إذن، أيتها الأطياف الثلاثة! فأنتم لا تستطيعون
رفع رأسي عن وسادتها الرطيبة في الحشائش المزهرة،
لأني لا أريد أن أتغذى بالمديح،
كحمل أليف في مهزلة عاطفية!
اختفي في هدوء عن عيني، ولتصبحي مرة أخرى

أشكالاً تشبه الأقنعة المرسومة على وعاء الأحلام،
وداعاً، لا تزال لدي رؤى لليل،
وثروة من الرؤى الخافتة للنهار،
اختفي أيتها الأطياف! عن روحي الخاملة،
اختفي في السحاب، ولا ترجعي أبداً!

وإذا كان الشاعر الرومانتيكي العربي التونسي أبو القاسم الشابي (1909 ـ1934) قد حذّر في مطلع قصيدته «إرادة الحياة» من إمكانية اندفاع الذات البشرية باتجاه لجّة العدم، في الحال التي لا تستجيب فيها للبواعث الجوانية، الدافعة لها للارتقاء الوجداني الذاتي نحو المثل الأعلى، فإنه انتمى إلى منظومة رومانتيكية، تدفع المرء في نهاية المطاف إلى التراخي والتكاسل، وفق بعض الدارسين. وبالرغم من تشاؤم الشاعر والمفكر الإيطالي جاكومو ليوباردي (1798ـ 1837) Giacomo Leopardi ويأسه التام من إمكانية إدراك السعادة في هذا العالم، واندفاعه باتجاه العدم، الذي عنى له الفناء والاندثار، فإن اعتقاداته بقيت بعيدة عن الاعتقادات المألوفة في أديان الخلاص، وإن أبدى إصراراً على العطف والود، فإن مسعاه الإرادي لم يكن هادفاً من الناحية المبدئية، إلى تسكين الإرادة وإطفاء مكوّناتها. وربما كان بالإمكان التحدث هنا عن وجود نوع من الوهن، يدفع الشاعر جون كيتس باتجاه الخمول التام، كمنهج وقائي وعلاجي، يدفع عنه غوائل المعاناة، لكن الاندفاع على هذه الطريق لا يمكن إنجازه، دون وجود قدر من القوة السيكولوجية، فالتخلص من الرغبات والحوافز البشرية، والسعي الدؤوب باتجاه قطع الإرادة، دون أدنى قدر من التردّد أو التحفظ، لدى الفيلسوف الهندي غوتاما بوذا (563 ـ Gautama Buddha483) الذي أسس الديانة البوذية، علامة دالة على القوة النفسية. أما تخبّط شاعر كأبي العتاهية (748ـ 825م) بين الانطلاق وراء الرغبات الحسية، والمحاولات المتكررة للتزهّد، والتنكر لتلك الرغبات، فهو علامة على وجود نوع من الضعف النفسي، الذي ينظر له البعض على أنه ضعف في الإيمان الذي امتلكه في فؤاده. وبالمقارنة مع غوتاما بوذا فإنه ما من وجود للبعد الأخلاقي في الأداء الهادف لتحقيق حالة الخمول لدى الشاعر جون كيتس؛ أي أن الخمول أقرب إلى محو الذات والتنويم الذاتي، أكثر من كونه

تطهّراً على ما يمكن للمرء ملاحظته لدى مؤسس الديانة البوذية، وغيره من المفكرين الذين دعوا إلى تبليد العقل، ومن ثم إلى تبليد الكيان الإنساني كله، كالمفكر والعالم الفرنسي بليز باسكال (1623ـ 1662) Blaise Pascal الذي امتلك تكوينا سيكولوجيا أخلاقيا قوياً، واعتقاداً بالإثم الذي يستبطن كيانه من الداخل، ورغبة حارة في التحرر من إساره، والتطهر الذي يعني ظفره بالسلام والطمأنينة، وربما أمكن اعتبار «التميمة» التي خلفها لدى وفاته، شأناً مشابهاً من الناحية الصورية للرؤى البديعة التي ذكرها جون كيتس في قصيدته التي تغنّى فيها بالخمول الذي أدناه كثيراً جداً من الانطفاء التام، أي من العدم. والمعروف أن بليز باسكال اندفع في بداية حياته، وراء العلم، وابتكر اختراعات دالة على ذكائه، وقوة خياله، وجموح عبقريته، وفيما بعد انخرط في تيار الحياة الاجتماعية اللاهية، واعتبر نفسه ممن تلوّثوا بالإثم، ووجب عليهم أن يتطهروا منه. وفي تلك «التميمة» يذكر عدداً من الأنبياء، ويرجو بتحرّق عارم السلام والخلاص، ويعبّر عن ظفره بالنشوة والغبطة، وربما أمكن اعتبار الطور الذي أنجز فيه كشوفه العلمية التي استعان فيها، ليس بذكائه فقط؛ بل وبطاقة الخيال التي امتلكها، شبيها بالطور الذي بدت فيه فاعلية جون كيتس الرومانتيكية على أشدّها، وهي الفاعلية الحيوية التي تغنى بها أبو القاسم الشابي في قصيدته «إرادة الحياة».

وهكذا فإن الخطاب في حالتي غوتاما بوذا وبليز باسكال يبدو أخلاقياً تماماً، وثمة ربط بين أفعال الإرادة والإثم، وما يترتب على ذلك من عقاب أو ثواب، ومن احتياج إلى التطهر، لا يمكن القفز فوق متطلباته على الإطلاق. وإذا كان الخلاص الناجم عن قطع الإرادة لدى غوتاما بوذا يدعى السعادة القصوى، والاستنارة التامة أو النيرفانا Nirvana فإنه لدى جون كيتس يعني الخمول، والتلاشي في العدم. ومما يقال لدى التطرق إلى الإنجاز الذي حققه الفيلسوف الهندي، أنه بقي جامداً دون حراك، وأباد في ذاته أدنى الرغبات وأبسطها، وأن الخفافيش ابتنت أعشاشا لها على راحتي يديه الممدودتين، فقد ظنته صخرة جاثمة على الأرض، وعندما هجرته أخيراً، طفرت الدموع من عينيه، في إشارة إلى أن شطب الإرادة كلية، غير واقع في حدود الإمكان، وأن عواطف القلب البشري، التي تتربع الشفقة على قمتها، في هذه المنظومة

المعرفية، تظل باقية ومعبّرة عن أفضل ما في الكائن البشري من مشاعر إنسانية، أما جون كيتس في قصيدته «أغنية إلى الخمول» فإنه يكون في حالة أقرب إلى العدم الكلي، وعندما تحاول الإرادة التعبير عن مكنوناتها في ذاته، من خلال الحب والطموح وشيطانة الشعر، فإنه يتمنى اللحاق بها في البداية، وأخيراً يتخلى عنها، ويطالبها بأن تتلاشى ولا تعاود الظهور ثانية؛ أي أنه يودّ الالتصاق بالعدم، ويرفض العودة إلى الحياة، وبالطبع فإنه لا يعترض بهذا النهج الذي لا يكترث بما في داخل الذات أو خارجها، على عاطفة الشفقة والحنو، التي حيّاها في مواضع أخرى من أشعاره.

وفي فرنسا تعاطف الأسقف فينلون (1651ـ 1715) Fenelon مع مدام جويون Madame Guyon التي جاهرت باعتقادها بالصوفية المسماة «السكينة Quietism» أو «التسليم» والتي أنشأها الراهب الصوفي الإسباني مولينوس Molinos ودعا فيها إلى العبادة والتأمل في الله، والتلاشي فيه، وتجاوز الأحاسيس البشرية المعروفة، إلى الدرجة التي تصبح فيها النفس غير مسؤولة عن أفعال الجسم. ومدام جويون تنقلت في حياتها كأبي العتاهية، بين مطالب الأحاسيس ونزعات العبادة والتصوف، وفي النهاية انطلقت بإصرار عظيم، وراء الاتحاد الصوفي بالله، دون أن تكون دوافعها قائمة على خوف العقاب، أو رجاء الثواب؛ أي أنها أقرب ما تكون إلى الشاعرة الصوفية رابعة العدوية (713ـ 801) التي أجبرت في البداية على احتراف الغناء، ومالت إلى الحياة الزهدية، دون أن تعبأ بأي نوع من الإغراءات أو العراقيل، والمعلوم أن فينلون اشتهر بكتابه «تيليماك Telemachus» الذي اعتمد فيه على الأساطير اليونانية، بهدف إعلان المبادئ الأخلاقية الدينية، وإظهار ما تنطوي عليه من حكمة، لولي العهد لويس دوق بورجونيو Louis, Duc de Bourgogne الذي أشرف على تعليمه وتربيته، والكتاب يتضمّن وصفا للمغامرات التي قام بها البطل، والتي تحفل بالقتال والمعارك والأحداث الدرامية، إلى أن يلتقي والده أوليس، ويعاونه في قهر خصومه الذين حاولوا التقرب من زوجته بينيلوب، وبالرغم من هذا كله فإن اتجاه الإرادة لدى الكاتب، ولدى تيليماك، يذهب باتجاه «السكينة» أو «التسليم» وهو ما دعاه إلى الدفاع عن مدام جويون، وبالطبع فإن هذه الحالة تقابل حالة «الخمول» التي دافع عنها جون

كيتس. ومن ناحية أخرى فإن عودة هذا الشاعر الرومانتيكي إلى الأساطير اليونانية، ترافقت مع استغنائه عن الأخلاقيات العرفية، وليس مع اتخاذها وسيلة برانية للدفاع عن تلك الأخلاقيات. ويبقى أن أهم ما في نظام معرفي ما، إنما هو اتجاه الإرادة التي تميّزه، فالأفراد الذين ينتمون إليه، نادراً ما يمثلون كل ما فيه، وهو أكثر اتساعاً بما ينطوي عليه من إمكانيات جزئية، مما ينطوي عليه أي ممن يؤمنون به. ولدى الحكم على الأفراد، وما إذا كانوا أخياراً أم أشراراً، فإنه لمن الضروري التعرف إلى طبيعة اتجاه الإرادة في ذواتهم، فإن كان ذاهباً باتجاه الحياة الزاهدة، فهم أخيار في النهاية. وهكذا فإن أدباء كأبي نواس وأوسكار وايلد هم أفراد أخيار، بالرغم من أدائهم الذي ينتمي إلى حيّز الرذيلة، ما دام اتجاه إرادتهم الهادف إلى التخلي عن الدنيويات، قد أوصلهم إلى الحياة الزاهدة، وهو ما يعني أنهم كانوا أخياراً، في أثناء ظهورهم كأشرار، وأن رذائلهم أوهى من أن تنال من بنيانهم الأخلاقي الفاضل، وأكثر من هذا فإنها ضرورية لمن يحاول إبراز حقائق ذلك البنيان الذي يتصف به.

أما الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشة (1844ـ 1900) Friedrich Nietzsche فقد اعتبر أن تعبيرات الاتحاد بالحقيقة الكونية، والنيرفانا، لا تعني شيئاً آخر غير العدم، ووفق هذا الرأي فإن تعبير جون كيتس يبدو الأكثر مباشرة وصدقاً، وتعبيراً عن الحال السيكولوجية القائمة في داخله، وفي مقابل الأنوار الداخلية والغبطة الشاملة، يذكر في قصيدته، إحساسه بأن روحه أشبه ما تكون بالمرج السندسي، الذي تتماوج عليه الظلال، وفي نهاية القصيدة يفخر بامتلاكه لكم وافر من الرؤى، تكفيه ليلاً نهاراً، وهو لا يتجاوز هذه الحدود، أي أنه لا يتحدث عن انطلاق النفس خارج الجسد، وما إلى ذلك من اختبارات روحية تقدّم المسوغات الهامة التي يحتاج إليها مشروع الانطلاق باتجاه النيرفانا، أو الاتحاد الصوفي بالله. وبالرغم من أن الفيلسوف اليوناني أبيقور (270 ـ 341 ق.م Epicurus) قد أشاد باللذة، واعتبرها الخير الأسمى، فإن أداءه العام الذي يمتدح اللذة العقلية، وغياب الألم، أكثر من انقطاعه، والأسلوب البسيط في الحياة الذي يعني تراجعاً متصلاً في الإرادة وإملاءاتها، يقرّبه من الناحية السيكولوجية إلى حدّ كبير من تلك النماذج التي آمنت بمبدأ متعال على الواقع المحسوس. والمعلوم أن جون كيتس قد سعى إلى تحقيق حالة الخدر

والسكون، قبل أن يسعى باتجاه الخمول التام، وقبل حالتي الخدر والخمول، سعى إلى إراحة الجسم والنفس، عبر اجتناء اللذة اللطيفة المعتدلة، وكان غرامه المترافق مع عواطف جامحة تجاه فاني براون، قد ملأ قلبه بالمعاناة، ودفعه إلى التحرّر من اتقاد عواطفه باجتهاد واطراد، والتنكر لثنائية الألم واللذة Pain and Pleasure عبر الخمول واللااكتراث التام، وهو شأن يذكّر بتلك الدعوة التي أطلقها الشاعر الروماني لوكريتيوس (55 ـ 96 Lucretius الذي سار على خطا الفيلسوف أبيقور، والتي دعا فيها إلى اجتناب عاطفة الحب، وعدم التعلق بالمحبوب، والاكتفاء بالشهوة، التي لا تترافق مع الحب كعاطفة، والنتيجة التي سيكون بالإمكان اكتشافها، تتمثل في وجود طائفة من البشر، تتبنى مناهج متفاوتة في كيفياتها، وإن كانت كلها تسعى إلى كف المعاناة، والبقاء في حالة من الخدر والسكون، وثمة ربط بين السعادة وحالة التراخي والخمول؛ أما فريدريك نيتشة فإنه يربط بينها وبين النزوع الأرستقراطي الإرادي، وبالفعل فإن الشاعر الإرادي أبا الطيب المتنبي (965 ـ 915) يشعر بالسعادة أكثر ما يشعر، لدى إقدامه على الأداء الذي يمثل النقيض الجذري لتلك الحالة الساكنة والخاملة، وهو ما يبدو بوضوح كبير في قصيدته التي كتبها في مصر، لدى إصابته بالحمّى، واضطراره للبقاء في الفراش:

ملومكما يجلّ عن الكلام	ووقع فعاله فوق الكلام
ذراني والفلاة بلا دليل	ووجهي والهجير بلا لثام
فإني أستريح بذي وهذا	وأتعب بالإناخة والمقام
عيون رواحلي إن حرت عيني	وكل بغام رازحة بغامي
فقد أرد المياه بغير هاد	سوى عدّي لها برق الغمام

والواقع أن فريدريك نيتشة يوازن بين السعادة لدى العاجزين المقهورين، وتلك التي يمكن رصدها لدى النبلاء الأقوياء، وفي كتابه «هكذا تكلم زرادشت» وتحت عنوان «المسافر» يتهجّم على حالة الخمول، ويعتبر أن لا راحة إلا حيث لا توجد الراحة. وفي كل الأحوال يظل اندفاع جون كيتس باتجاه الخمول والعدم، لافتاً إلى

درجة كبيرة، لأنه يقرّبه من مشروع القداسة، دون أن تكون القداسة من الناحية الأخلاقية، الهدف الذي يرمي إليه، الأمر الذي يعني فيما يعني، تحكم السيكولوجية بالأخلاق، وكونها في الواقع سيكولوجية أخلاقية قبليّة، قادرة على إبراز مكنوناتها الأخلاقية وإعلانها، أو على التعبير عن ذاتها تعبيراً سيكولوجياً، صوفياً زاهداً، غافلاً تماماً، عن الأخلاق الصوفية الزاهدة.

من ناحية أخرى، يمتدح جون كيتس طاقة الخيال أكثر من امتداحه أية طاقة بشرية أخرى، كالعقل أو الإرادة، حتى أن امتداحه إياها يتم على حسابهما، فهو يحاول التقليل من شأن العقل، ويتغنى بالكسل، وما يؤدي إليه من استرخاء، وتنبيه للحواس، من المتوقع أن ينقلب إلى تخميد لها، والإشكالية الجوهرية التي واجهته تمثلت في ظاهرة «التغيّر» وفي استمرارية الوعي، وفاعلية العقل الدؤوب التي حاول تجاوزها تارة عن طريق التخيل، وتارة أخرى عن طريق الخمول. وبشكل عام حدّد هدف الشعر في قصيدته «الشعر والنوم» Sleep and Poetry بأنه يلطّف الهموم ويهدّئ القلق، ويرقي أفكار الإنسان. وبالطبع فإن الانطلاق وراء التخيل أو الخمول، يعني في هذه الحالة تحقيق الرقي الفكري، الذي أشار إليه. وفي غنائية أخرى حملت عنوان إلى النوم To Sleep يعاود الإصرار على الاسترخاء والخدر، والفرار من الوعي الفضولي، ويبدو كمن يطلب الفناء والزوال من العالم. وإذا كان في بداية حياته الأدبية قد امتدح في قصيدته الطويلة الأولى «إنديميون» المتع الحسية بإصرار كبير، ودافع عن الاسترخاء والنوم والشباب الدائم، فإنه في نهايتها، تخلى عن تلك المتع التي ترافق النوم الهادئ؛ أي أنه تخلى عن الإرادة أكثر فأكثر، ومثل هذا النزوع يجعل من جون كيتس، وَفق تقديرات القراء، شاعراً إغريقي الروح، ليس فقط لأنه استوعب الأسطورة اليونانية، المتعلقة بالأمير الراعي إنديميون، وإلهة القمر التي وقعت في حبّه؛ بل لأنه اهتم بالحواس والمتع المتأتية عنها، وهو ما أعلنه صديقه بيرسي شيلي (1792ـ 1822) Percy Shelley في مقولة له عن الشاعر، وبالطبع فإن تعبير «إغريقي الروح» ليس دقيقاً، وهو يدل مبدئياً على الميل إلى اجتناء الملذات الدنيوية، بالنظر إلى أن المثال الزهدي كما تمّ فهمه، يحاول عرقلة الحواس، والمتع المتأتية عنها.

وفي سيرة حياة الكاتب المسرحي الأيرلندي أوسكار وايلد (1854- 1900) Oscar Wilde أشياء مماثلة، وهو الذي مال إلى حياة التراخي والكسل، ويقال إن جون راسكين (1819- 1900) John Ruskin أخرجه من كسله المعهود، عندما أشركه في ترميم بعض الطرق، وهذا الأداء الحياتي يؤدي فعلاً إلى إيقاظ الحواس في مرحلة أولى، وإلى تخميدها في مرحلة تالية، ونحن دائماً في حيّز الحواس، وعندما يتم استخدام العقل، فإنه يظلّ ناطقا باسم الإرادة الملتصقة بالحواس، وبالطبع فإن التنبيه العقلي، والقدرة على إظهار المكنونات الذاتية، يرافق التنبيه الحسي، في كل الأحوال، وفي مثل هذه الحال السيكولوجية، كتب أوسكار وايلد أربع مسرحيات خلال فترة وجيزة، وأثناء مروره في إيطاليا، ألقى حفنة من الورود على قبر جون كيتس، تكريماً له، وأشاد بحقيقة كونه شاعر الحواس. وكان جبران خليل جبران (1883- 1931) الذي أنهى قصيدته «المواكب» بعبارة يقرر فيها أن الناس سطور كتبت بالماء، قد امتدح هو الآخر، جون كيتس الذي كتب على شاهدة قبره «هنا يرقد رجل كتب اسمه بالماء» وذلك في كتابه «دمعة وابتسامة» وتحت عنوان «الحروف النارية»، وبالرغم من أنه الكاتب الصوفي الذي قطع أشواطاً روحية بعيدة المدى، في ميدان الثيوصوفية الرومانتيكية، فإنه الكاتب الذي ينتمي إلى حيّز الرغبات والحواس؛ وكمثله فإن الشاعر الإنكليزي الرومانتيكي الآخر بيرسي بيش شيلي أثنى على جون كيتس، بقصيدة هامة أسماها «أدونيس»، وثمة إشارة فيها إلى الفنائية، وبطلان الحياة وما فيها، غير أن الكاتب اللبناني الأكثر اعتدالاً ميخائيل نعيمة (1988 ـ 1889) استغرب ما أورده جبران خليل جبران في نهاية قصيدته «المواكب»، بالرغم من كونه ممن يؤمنون بالروح البشرية وخلودها. والواقع أن اعتقاد هؤلاء الكتاب بأهمية إنجازهم الأدبي، وشكوكهم حياله، وحيال أدائهم الحياتي، يقدم إشارة قوية إلى أن المضامين الإبداعية التي دافعوا عنها، والتي انتموا إلى الحيّز الذي تشغله، من الناحية السيكولوجية الأخلاقية، نعاني من أوجه النقص التي أحسّوا بها، ولم يمتلكوا القدرة على إدراكها، والنأي بأنفسهم عنها.

وثمة مفارقات تظل قائمة، وجديرة بالتوقف عندها، فالكاتب الصوفي جبران خليل جبران يتعلق بكتاب الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشة «هكذا تكلم زرادشت»،

ويعتبره كتاباً قيّماً لدى اطلاعه عليه، على ما فيه من نزعة أرستقراطية إرادية، وفي الوقت نفسه يتهجّم على أبي الطيب المتنبي ذي النزعة الحياتية المماثلة، ويضع الشاعر الصوفي ابن الفارض (1181ـ 1234) الذي مال إلى التزهّد، وعاش في وادي المستضعفين، في مكانة أعلى من المكانة التي له، والمأثور عن جون كيتس تلك النغمة المقهورة في أشعاره، والميل إلى العوالم الخيالية المسحورة، التي استبدل بها ابن الفارض بالعوالم الصوفية المتعالية؛ فالمثال الزهدي الذي يفترض إشكالية متعلقة بالحواس، يتعامل معها بأداء معيّن من الناحية الواقعية، وهو ما يعني أن الكائن الأخلاقي الزهدي إما أن يندفع وراء المتع، أو وراء التبتل، وإن عدم وجود صراع داخلي لدى شاعر كعمر أبي ريشة (1990 ـ 1910) وهو ناظم قصيدة «معبد كاجوراو» التي يحيّي فيها المتع الجنسية، بجميع أشكالها، وأخرى كقصيدة «خالد بن الوليد»، التي يمجّد فيهما النبوّة والروحانيّة، وإرادة القتال الجهادية المقدّسة، دال على أن التناقض شأن سيكولوجي ذاتي، وليس شأناً متعلقاً بالمنظومة المعرفية التي يتم خطأ شطرها إلى منظومتين معرفيتين، أولاهما تدافع عن المتع، وثانيتهما تناهض المتع، وتناصر فكرة تخميد الحواس، وليس إيقاظها. والواقع أن التوجه الوجداني لدى الشاعر الإنكليزي، إلى الأساطير اليونانية والأجواء المسحورة الباعثة على النشوة، قد عنى أنه نموذج بشري تحرّري في نزعاته المختلفة، ووثني في أدائه الفكري الوجودي، فقد حيّا الرغبات والأهواء البشرية، وبدا أنه يشد من أزرها، ويدافع عنها، ومع ذلك فإنه ما من تناقض بين الفكر الأخلاقي الماورائي، وبين تلك الانطلاقة باتجاه المتع الحياتية، وذلك إذا ما تم النظر إلى المنظومة المعرفية، التي يمثلها، نظرة موضوعية من الخارج، بحيث تبدو تلك المنظومة المعرفية مكونة من المعرفتين الحسية والروحية. أما النموذج البشري الحسي الروحي، الذي ينتمي بتكوينه السيكولوجي الأخلاقي إلى الفكر الأخلاقي الماورائي، فإن انتقاله من المعرفة الحسية الدنيوية، إلى المعرفة الروحية، سوف يترافق مع إدراكه لنوع من التناقض التام بين نوعي المعرفتين، إلى الحد الذي يجعله يتنكر للمعرفة الحسية، ويتهمها بالبطلان، حال اتصاله بالمعرفة الروحية الأرفع والأسمى في المنزلة.

وفي ذلك السياق الذي يعترف بالمعرفة الحسية، وظاهرة الإغراء الدنيوي، دون اعتراف منه بظاهرة الخطيئة، التي تستوجب العقاب، كتب جون كيتس قصيدة «ليلة القديسة أجنس» Eve of St. Agnes التي لا تخلو من إشارة إلى الإغراء الدنيوي، وإلى العلاقة الغرامية التي ربطته بالحسناء فاني براون التي لم يتمكن من الزواج بها، نتيجة جملة من الأحوال الطارئة التي اعترضت حياته القصيرة بحساب السنين. وبشكل عام ما من دليل على وجود تناقض ذي بال، بين المادة التي تعرضها الأساطير، وبين الأفكار الأخلاقية الزهدية التي تلتها في الظهور، إذا ما اقتصر التركيز على المضمون العام الذي يعترف بالمعرفتين الحسية والروحية. ومن الرموز الشعرية القديمة التي أبدى اهتمامه بها، تبرز شخصية الشاعر اليوناني هوميروس (8 ق.م) صاحب ملحمتي «الإلياذة The Iliad» و«الأوديسة The Odyssey» المعروفتين على نطاق واسع في العالم، وإذا كان أدباء ومفكرون من كل العصور، قد أثنوا على هذا الشاعر، فإن بعضهم انتقد المضمون الذي تغنّى به في هاتين الملحمتين، واعتبره ممثلاً للشعر الهمجي، كالمفكر الإيطالي جامباتيستا ڤيكو (1668 ـ 1744) Giambattista Vico الذي حاول التوفيق في أبحاثه، بين النظرة الفلسفية وأحداث التاريخ، وتوصل إلى نتيجة مؤداها انتقال المجتمعات البشرية من حقبة دينية إلى عصر بطولي فإلى عصر البشر، الذي تعمّ المساواة فيه فيما بينهم. وبالرغم من أنه اعتقد بأن الإنسان هو خالق الأحداث التاريخية، فإنه اعترف بوجود العناية الإلهية المبثوثة في الكون، ومن جملة آرائه اعتقاده بانتماء هوميروس إلى عصر الأبطال، وما يحفل به من أخبار القتال والوحشية، وتقليله من شأن هذا الشاعر، واتهامه بالهمجية، فالأبطال الذين يصفهم في ملحمتيه يتصفون بالقسوة والوحشية، والغرور والعناد والغطرسة، وما من فضائل لديهم كتلك التي تحدث عنها فلاسفة اليونان الأخلاقيون، وفيكو يرى أن الشعر الأصيل اعتمد على نمو ملكة الخيال، أما التأمل والتفكير الفلسفي فقد ظهرا في عصر البشر، الذي شهد تراجع قوة الخيال ونمو العقل، وأهم ما في آرائه اعتقاده بالدورية أو الرجعى في التاريخ؛ أي أن تلك الحقب الثلاث تعاود الظهور بأشكال مختلفة، نتيجة الظروف والأحوال الجديدة القائمة في المجتمعات، وهكذا يمكن اعتبار عودة جون كيتس إلى الأساطير اليونانية، وامتداحه

الخيال ونفوره من العقل، عودة إلى البدائية القديمة، ومع ذلك فإن العقل يظل له حضوره بالرغم من ذلك النفور، على خلاف ما هو متوقع لدى شاعر يسيطر على مقدراته الخيال، ويكون العقل غير ذي أهمية في تكوينه الوجداني أو إبداعه الشعري.

واللافت أنه امتدح هوميروس في بعض من قصائده، بالرغم من إصراره على العواطف الإنسانية الرقيقة من مثل الحنو والشفقة، ويبقى أنه ذلك النموذج الذي لم يتفهم بالضبط أبعاد الشعر الذي ألفه هوميروس ذو النزعة الأرستقراطية القتالية، أو أنه ينطوي في قراراته على مثل تلك الطبيعة الأرستقراطية، ويحنّ إليها باعتبارها تمثل القوة، وفيها تبدو إرادة القوة فاعلة دون أية تقييدات أخلاقية تقليدية أو عرفية. وفي كل الأحوال يبقى هناك نوع من سوء الفهم الذي يتكرر كثيراً؛ فالكاتب اللبناني الرومانتيكي الصوفي جبران خليل جبران يتأثر بالفيلسوف الألماني فريدريك نيتشة، الذي امتدح البنيان الأرستقراطي الإرادي، وهاجم الرومانتيكية التي أدت إلى تخميد الحوافز البشرية، وفق اعتقاداته الفكرية. وفي هذا السياق امتدح الشاعر الرومانتيكي العربي السوري عمر أبو ريشة، الشاعر الإرادي أبا الطيب المتنبي، في قصيدته «شاعر وشاعر»، بطريقة تنكرت لميزاته الحقيقية، وأعلنته شاعراً رومانتيكياً، وبالمثل فإن الشاعر الرومانتيكي وليم بليك (1757ـ 1827) William Blake الذي تغنى بالحمل في «أغاني البراءة»، عاد ليتغنى بالنمر في «أغاني الخبرة»، وبقوته وجماله المتناسق، وأبقى على الفكرة القائلة بأن الله الذي أوجد العالم والخليقة، هو من خلقه، بالرغم من أنه يجعل الله حملاً. ودائماً يبدو النموذج الرومانتيكي قابلاً للتأثر بالنموذج الإرادي، وإضفاء الرومانتيكية عليه بتأثير النظرة الذاتية، التي لا يستطيع تجاوزها إلى نظرة أكثر رحابة وموضوعية، أما العكس فغير صحيح أبداً؛ فأبو الطيب المتنبي الذي يعترف بالمتع والمظاهر الجميلة، يهتم أكثر بالجلال وبالقوة، وينأى عن المتع الحسية، وهكذا فإن المتع الأهم في حياته الوجدانية هي تلك الناجمة عن قيامه بأداء إرادي قتالي. وفريدريك نيتشة يلتقي في مستهل كتابه «هكذا تكلم زرادشت» القديس الحكيم في الغاب، ويبدو من حوارهما القصير سوء التفاهم بينهما، وعدم إمكانية التلاقي، فالقديس يفترض أن الإمكانية التي يمثلها، هي الإمكانية السامية الوحيدة الموجودة في العالم، وأنه ما من إمكانية أخرى تفوقها في الأهمية

واليقينية، أو يمكنها أن تتواجد فيه، بصرف النظر عن مدى أهميتها، ومن ثم فإنه يكون غير قادر على رؤية زرادشت، أو توقع وجوده كإمكانية، وزرادشت يراه، ويرى نفسه، ويعلم أن القديس غير قادر على رؤيته، فيغادره وينخرط كل منهما بالضحك، اعتقاداً منه بأن الآخر قد ضلّ سواء السبيل، وربما كان بالإمكان اعتبار القادر على رؤية الإمكانية الأخرى، مالكاً ليس لأفق أكثر اتساعاً، بل ولإمكانية أعظم وأشمل، ومن ثم يصح القول بأن آفاق أبي الطيب المتنبي أكثر اتساعاً من الأفق الذي لشعراء آخرين كأبي نواس (762ـ 813) وأبي العتاهية، وآفاق مفكرين فلاسفة كفريدريك نيتشة أكثر اتساعاً هي الأخرى، من التي لشعراء وفلاسفة كوليم بليك وجبران خليل جبران. وبشكل عام انتقل جون كيتس إلى طلب الخمول، لدى إدراكه أن الإبقاء على المتعة الحسية أبدية، على ما أعلنه في قصيدته «إنديميون»، غير واقع في حدود الإمكان، ومما هو مأثور عن غوتاما بوذا أنه طلب من والده الذي دعاه إلى البقاء في قصره، وعدم هجرانه إلى البرية، بغية الشروع في تدريباته التأملية على الحياة التقشفية، الهادفة إلى التحرر من الإرادة وإملاءاتها، إبقاءه في حالة من الشباب الدائم، الذي لا يتغير ولا يشيخ أبداً، وأمام عجز والده عن تحقيق طلبه، أصر على موقفه، وانطلق إلى غايته القصوى، وهذا كله إنما يدل لدى كل من جون كيتس والفيلسوف الهندي على أن تعلقهما بالحياة الدنيا والشباب، والمتع الدنيوية، أكثر قوة في قرارة نفسيهما، من تعلقهما بحالتي النيرفانا أو الخمول.■

القـــراءة والتــأويل في التــرجمـــة

د. صالح ولعة(•)

مقدمة:

الترجمة تقنية معرفية تتناول المخزون الثقافي للنص الذي يسميه أصحاب المدرسة التاريخية في النقد الأدبي ومنهم الماركسيون منعكساً لثقافة المجتمع بتعقده، وعلى هذا الأساس تظهر إشكالية الترجمة في كونها تمثل«representation» نظاماً معرفياً كاملاً داخل نظام الفكر، وأوضح دليل على هذا النصوص الفكرية وتحديداً الدينية والأدبية المدعومة بدائرة القداسة مما يخلق إشكالية أخرى في القراءة كمرحلة أولى للترجمة، وهي التأويل، تمهيدا لتطويع نص جديد تحيله القراءة إلى مدركات قابلة للمقاربة النقدية:

«La traduction interprétative se base sur la lecture critique des textes» (1)

إن منطق الترجمة «هو اعتبارها فعل قراءة وتأويل»(2)، والمترجم في الأصل قارئ تنطبق عليه شروط التلقي.

والقراءة في الترجمة كما تحددها نظريات التلقي تؤمن بأن القارئ يشارك في صناعة النص، فهي عملية نفسية حركية تحول العمل الإبداعي إلى مدركات أولية عبر إعادة الترميز تحليلاً وتركيباً وربطاً واستدلالاً وصولاً إلى تجليات الفهم، وهنا

(•) جامعة عنابة الجزائر

نرى أن القراءة من أساسيات عمل المترجم من خلال التأويل الذي يمارس مهمة إضاءة النص في إطار عمل نقدي متكامل.

إن تملك النص يتم عبر أنواع القراءة «وهذا ما يفسر اشتراك عدد من المترجمين في ترجمة عمل واحد»(3) وهو ما يخلق الإبداع في الترجمة.

وعليه يكون فعل القراءة في الترجمة تأويلاً ونقلاً لفكر الآخر.

سنحاول في هذه الدراسة مقاربة «ممارسة الترجمة وعملياتها التطبيقية»، ذلك أن القراءة والتأويل والنقد أساسيات العمل الفكري واللغوي في الترجمة، بغية الوصول إلى الفهم ثم التحويل وأخيراً إبداع النص الجديد. يعتبر (Meschonic) «ميشونيك» القارئ المؤول للأعمال الأدبية مبدعاً، لأنه يصنع الألوان الجمالية الخاصة بأدبه، لذلك سنحاول الكشف عن جوهر العمل النقدي في الممارسة الترجمية الأدبية ومن خلاله سنحدد المفاهيم والرؤى النظرية والعملية..

القراءة والتأويل في الترجمة:

إن تأويلية القراءة في الترجمة تبنى على التحليل؛ «إذ تتيح التغلغل في كنه النص بتجاوز اللغة، مما يعطي فرصة للقارئ المترجم للتصرف وفق عمليات ذهنية تتجلى في التفسير.»(1) فالقراءة في الترجمة تأويلية أكثر منها تصفيف للعناصر اللغوية، يكون فيها المترجم قارئاً يستهدف قارئاً.

وتتحكم في قراءة النصوص المقترحة للترجمة معايير حددها «دوبو غراند» وهي: «الشكل، والأسلوب، والموضوع، والجوانب السائدة، والمتخاطبون، والمقام والهدف والأخبار، ووسيلة العرض، وهي عناصر تعوض الاتصال المباشر بين المؤلف وقارئ النص في الترجمة»(2).

تصنف هذه المعايير ضمن فعل القراءة والتأويل للغتين يمارس فيها القارئ المترجم عملية استرجاع فكر الآخر، فهو تأويل مقصود.

« La traduction est une activité langagière ayant bien évidement un certain nombre de composant: linguistiques, extralinguistiques, psychologiques… »(3)

إن الهدف الذي يقصده المترجم هو توصيل المعنى الإحالي، أي التركيز على إحالة قارئ النص الهدف على النص الأصلي.

والتأويل الجيد للقرائن المعجمية والصوتية والتركيبية والتداولية هو الذي يسمح بإنجاز الفعل الترجمي، ويحدث هذا عن طريق التفاعل في القراءة؛ إذ إن ذهن القارئ المترجم يستحضر المعنى التصوري والإجرائي في آن واحد، وتقوم اللسانيات بتحقيق التفسير اللغوي، بينما تسعى التداولية لتمكينه من التأويل الجيد للنصوص.

إن القارئ في الترجمة متذوق لجماليات النصوص في لغاتها الأصلية، وقادر على تحويلها إلى لغات أخرى إن عول على ذوقه الجمالي باستعمال تقنيات القراءة والتأويل، «وتحاول الترجمة أن تترك في قرائها تأثيراً أقرب ما يكون إلى التأثير الذي يتركه الأصل في قرائه، لأنها تسعى إلى نقل المعنى السياقي بقدر ما تسمح به عملية فك الرموز اللغوية»(4) إن هذا التأثير لا يتحقق إلا بفعل قراءة مبحرة في عالم الفكر. وتأخذ العلاقة بين المترجم والنص أشكالا عدة، «تقوم على التلاقي والتفاعل والحوار والجدل وصولاً إلى وحدة النص»(5) التي تتحقق بعد عملية قراءة متمرسة يشترك فيها المترجم في بناء النص. ففي ترجمة هذا البيت الشعري من العربية إلى الفرنسية حاول قارئ النص الأصلي أن يقارب بذوقه الجمالي المعنى، حتى وإن غير المعادل اللغوي:

«لله إن الشهد بعد فراقهم   ما لذَّ لي، فالصبر كيف يطيب؟»

«Grand dieu, le nectar n'a certes plus de goût pour moi après notre séparation ; comment pourrais - je prendre goût à l'endurance?» (6)

حيث استبدل بالشهد الرحيق والصبر في معناه الثاني وهو العصارة المرة من النبات بالتحمل من باب الإيهام « insinuation » على سبيل تورية المعاني الأولى « dissimulation » تعبيراً عن حالة نفسية متأزمة بفعل فراق الأحبة.

إن التأويل في الترجمة يصنع مقاربة التقريب والتغريب، وقد ساهم كل من «بيرمان وفينوتي» في الهجوم على المقاربة الأولى، ذلك أن الترجمة ابتلاء للثقافة

الهدف في مواجهتها لغرابة النص الأجنبي، «إن الترجمة تجارب قراءة للنصوص الأجنبية»(6)

التأويل وحرفية الترجمة:

تبرز وظيفة الترجمة كفعل تأويلي في أنها تستند إلى فك الشفرة اللغوية والشفرة المجازية تجنباً للترجمة الحرفية (la traduction littérale).

وكمثال على ذلك نورد هذا التعبير لوالي مدينة سيدني في أحد تصريحاته زمن تنظيمه للألعاب الأولمبية، قال:

«We don't want to leave the olymbic venues to become a white elephant.»

والترجمة الدلالية إلى العربية «نحن لا نريد أن تتحول المنشآت الأولمبية إلى متحف»؛ أي بعيدة عن الاستعمال العملي.

وتكون الترجمة الحرفية بفك الرمز اللغوي فقط «نحن لا نريد أن تتحول المنشآت الأولمبية إلى فيل أبيض».

حيث نقل التعبير بلباس انجليزي لا علاقة له بالذهنية العربية، فلا وجود في الواقع لفيل أبيض إلا في المتاحف، وهو ما تتقبله الذهنية الانجليزية مجازاً. مما يؤكد أن الترجمة قراءة تأويلية لسياق النص.

يقودنا فعل القراءة والتأويل إلى الابتعاد مرة أخرى عن الترجمة الحرفية في نقل هذا المثل لـ «فولتير» « amour – propre ne meurt jamais» وترجمته إلى العربية:

«الاعتزاز بالنفس أبدي» .

وفي ترجمة هذا المثل من الانجليزية إلى الفرنسية ثم إلى العربية:

«How to do things whith words»

«quand dire , c'est faire»

«من وعد وفى».

فكل لغة تصنع تصوراً خاصاً للكلمات تستقيه من ظلال الثقافة والتجربة الإنسانية.

شعرية الترجمة بين القراءة والتأويل:

تسهم شعرية الترجمة في وضع مقاربة أخرى للنصوص تتجاوز فيها نظرية الاتصال واللسانيات، ذلك أنها تبنى على تصورين اثنين، مما يسمح بتنظير صحيح أو خاطئ للترجمة.

« quand il y a un texte , il y a un tout traduisable comme tout(...) ni la théorie de la communication ni la linguistique se peuvent en rendre compte, car se sont des conceptualisations dualistes. Seule une poétique de la traduction peut théoriser le succès ou l'échec du traduire. »(7)

تنعدم شعرية الترجمة (la poétique de la tradition) إذا أخل القارئ المؤول بترتيب النسق اللساني بين اللغة المصدر(L.source) والنص الهدف (L. cible)

كما هي الحال في ترجمة بيت للشاعر أبولنار « Apollinaire »

« Sous le pont Mirabeau, La seine coule »

«يجري نهر السين تحت جسر ميرابو»

بدل «تحت جسر ميرابو يجري نهر السين»

إن شعرية النص تخدم التأويل والفهم الصحيح بين لغتين وفي اللغة الواحدة، كما هي الحال في هذا البيت للشاعر المتنبي:

«على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم»

حيث يتحول الشعر نثراً (poésie) ـ prose) بفعل التقديم والتأخير(inversion) في التفسير فيضيع الإيقاع والإيحاء.

و هذا ما نص عليه الجاحظ في قوله: «ولو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن..»(8)، لكننا قد نلاحظ توافقاً بين أدبين يختلفان في تقنيات

مثل ترجمة « André D'Alverny » أندريه دلفرني لشعر أبي فراس الحمداني إلى الفرنسية:

مـصابي جليـل والعـزاء جمـيل	وظـني بـأن الله سـوف يـديل
جـراح وأسـر واشـتياق وغربـة	أحمـل، إنـي بعـدها لحمـول

Mon malheur est grand, et ma patience aussi ; je sais bien que

Dieu un jour changera (cela)

Blessures, captivité, désir, éloignement. Serai - je chargé de tout?

Vraiment avec cela je suis patient.(9)

هذا عن القراءة الأدبية في ترجمة الشعر؛ حيث يبدأ الفهم من تلقي العناصر اللغوية وغير اللغوية، ومعالجة المعنى الذي ينتجه القارئ بآلياته المعرفية، وعليه يكون النص مفتوحاً، ويتم إنتاجه كما يقول «بارت» بفعل تعاوني بين الكاتب والقارئ، مما يحيل إلى عدم كسر العلاقة بين البنية والقراءة وفق عملية تدليل ينفذها القارئ، في الترجمة.

يصنع فعل تأويل الأعمال النثرية نقلاً لروح اللغة في تأثيرها على الآخر في مثل هذا التصور(conception) لأول جملة من العمل الرائع «الحب والفانتازيا» للأديبة «آسيا جبار»:

« Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, mais dans la main du père. » (10)

بني هذا التصور على العربية العامية (L'arabe dialectal):

«البنية العربية غادية للكوليج كل صباح خريف في يد بوها ..»

والدليل على ذلك عدم استقامة التركيب باللغة الفرنسية، لأنه لا يتضمن الفعل المتصرف، وقد قصدت الكاتبة هذا النقل لتضمن ترحال روح اللغة العربية برموز فرنسية، وحتى تفهم القارئ الفرنسي طبيعة الإحساس باللغة تأويلاً وفهماً.

تؤكد آسيا جبار على أهمية الحمولة العاطفية للغة الأم التي تسمح بقراءة العمل في ظروف إنتاجه النفسي والمعرفي، حتى إن كانت اللغة المصاحبة، اللغة الكاتبة هي من أغنى اللغات، ولكنها تبقى وسيلة نقل، وعلى القارئ أن يصل إلى روح اللغة بالعودة إلى ظروف تصور العمل، ثم فك شفرته اللغوية؛ تقول:

« Malgré le Bouillonnement de mes rêves d'adolescence plus tard, un noeud, à cause de ce « pilon chéri ».

Resista: la langue Française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un , pas le moindre de ces mots d'amour ne me serait réservé..»(11)

«رغم لهيب عواطف المراهقة وحبي الأكيد لـ «بول»، ومن خلال احترامي للفرنسية التي بإمكانها أن تهبني غناها اللغوي الذي لا ينضب، لكن لا أحد من كلمات الحب يمكنني نهلها من معينها..»

لقد أعطت الفرنسية كثيراً للكاتبة، ولم تمنحها سلطة التعبير عن المشاعر؛ لذا فهي تحس دوما الاغتراب باللغة، ويمكننا تأويل هذه المشاعر إذا وصلنا إلى فهم النسق اللغوي والمعرفي للنص، وذلك باستثمار مناهج القراءة النقدية.

وعموما فقراءة النصوص تحيلنا إلى مدركات واضحة قابلة للمقاربة النقدية، يقوم بها مترجم تتوفر فيه شروط التلقي. إن القراءة عبر عملية التأويل في الترجمة قراءات انطباعية واستيعابية وتصحيحية، غايتها نقل المعنى من خلال رموز متغيرة تصنع الممارسة الإبداعية.

الهوامش:

1 ـ د/ محمد الديداوي، منهاج المترجم، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1 ـ2005 ص 33ـ 34.

2 ـ د/ محمد الديداوي، الترجمة والتواصل، المركز الثقافي العربي، المغرب ط 1 ـ 2000 ص 21.

22 ـ S. Albert ـ est ـ il possible de définir les critères d'une bonne traduction ? in, la traduction au coeur de la communication XIII

World congress, England 1993 p 676.

3 ـ بيتر نيومارك، اتجاهات في الترجمة، ت محمود إسماعيل صيني، دار المريخ، المملكة العربية السعودية 1986 ص 83.

4 ـ د/ سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، لونجمان، مصر، ط1، 1997ص 184.

5 ـ محمد عناني، نظرية الترجمة الحديثة، لونجمان، مصر، 2003، ص271.

6 ـ R. Meschonic ; pour la poétique II Ed Fr loisirs.1973 p 340.

7 ـ Joseph N. Hajjar, traité de traduction , dar el ـ Machreq ـ Beyrouth, Liban 1986.p 270.

8 ـ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ت.ع إسلام هارون. دار الجيل، بيروت، لبنان، ج1، ص 76.

9 ـ Camille, H. la traduction par les textes – Dar el Machrek, Liban, 1979. p 128

10 ـ Assia Djebar, L'amour, La Fantasia, Alger. Enal Paris 1985 p 11.

11 ـ Assia Djebar, L'amour, La Fantasia, Op ـ cit p 38.

1 - Bouhdiba Lelloucha , traduction et langues de spécialités. Al moutargim , Ed DAr El Gharb , Oran, Algerie, No10 - P 84.

2 - عدي جوني، إشكالية الترجمة وثقافة النص.

HTTP// WWW. Ofoug. Com/ archive 01/ Aqwas 6 - 4 HTM Sidney 2004.

3 - فورطيناطو إسرائيل، الترجمة الأدبية تملك النص، ت مصطفى النحال، مجلة المترجم، عدد 4، دار الغرب وهران، الجزائر 2004، ص 223.

4 - محمد رضا مبارك، نظرية التلقي والأسلوبية (مناهج المقابل الدلالي و الصوتي)، عالم الفكر، المجلد 53، سبتمبر 2004، ص73.

5 - قاسم مقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ط2، 1984، ص42.

6 - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)مقدمة نظرية، دراسة تطبيقية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3، 1993، ص 142.

7 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت 1978، ص202.

8 - المرجع نفسه، ص 286.

9 - حبيب مولسي، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2000ص 279.

10 - محمد عمر الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص 228.

11 - رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ص192 - 193.

12 - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص55.

13 - المرجع نفسه، ص56.

14 - سيزا قاسم، القارئ والنص، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000، ص133.

15 - قاسم مقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري والملحمي، ص6.

16 ـ ميشال ريفاتير، الأسلوبية العاطفية، ترجمة فاضل تامر، مجلة الثقافة الأجنبية، عدد1، 1992، ص 193.

17 ـ سيزا قاسم، القارئ والنص، ص 193.

18 ـ روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط1، 1994، ص75.

19 ـ سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة 2001، ص120. ■



قصائد من المجموعة الشعرية
«عشرون قصيدة حب وأغنية يائسة»
بابلو نيرودا

ت: مروان حداد



ـ نبذة عن حياته، آثاره(1):

عام1924، أصدر بابلو نيرودا، وكان في العشرين من عمره، مجموعته الشعرية الثانية «عشرون قصيدة حب وأغنيةٌ يائسة»، بعد مضيّ عام واحد على صدور مجموعته الأولى «الشفقيّات»، وأربعة أعوام على اتخاذه اسمه المستعار هذا، الذي عُرف به، بل وطغى نهائيّاً على اسمه الأصلي «نيفتالي ريّيس باسوالتو»، إعجاباً منه بالشاعر والقاص التشيكي «جان نيرودا» الذي عاش في براغ ما بين عاميْ 1834 و1891. كما أن هذه المجموعة جاءت قبل خمسة وثلاثين عاماً من مجموعته الشعرية المعروفة «مئة قصيدة حب» التي صدرت عام 1959.

عام 1972 نشر نيرودا آخر مجموعاته الشعرية «جغرافيا باطلة»، قبل عام واحد من وفاته بمرض السرطان، بعد أن شهد الانقلاب العسكري الذي أطاح بالحكم الديمقراطي في وطنه تشيلي وكان أحد دعائمه.

م.ح.

آه يا اتساعَ غابات الصنوبر

آه يا اتساعَ غابات الصنوبر، وشوشاتُ موجاتٍ تتكسّر،
أضواءٌ كسلى، جَرَسٌ وحيد،
شفقٌ يسقط في عينيكِ، أيتها اللعبة،
محارةٌ، تغنّي فيكِ الأرض!

فيكِ تُغنّي الأنهار حيث تهرب روحي
مثلما ترغبين وحيث تريدين.
أريني طريقيَ في قوس أمَلِك
لأُطلق في هذيانٍ سربَ سهامي.

أرى حوليَ خصركِ الضبابي،
وصمتُكِ يحاصر أوقاتيَ المتعَبة،
وعندكِ، بين ذراعيكِ الشفّافتين
ترتاح قبلاتيَ ويعشش اشتياقيَ النّدي.

آه يا صوتكِ الغامض، الذي يخضّبه الحب
يتردد صداه في المساء، ويتلاشى!
هكذا في ساعاتٍ عميقةٍ فوق الحقول
رأيت السنابل يطويها فم الريح.

إنه الصباح الذي تملؤه العاصفة

إنه الصباح الذي تملؤه العاصفة
في قلب الصيف.

مثل مناديل الوداع البيض تسافر الغيوم،

وتمضي بها الريح مع أيديها المسافرة.

قلوبٌ للريح لا تنتهي
تخفق فوق صمتنا العاشق.

تعصف بين الأشجار، شجيّةً والهيّة،
مثل لغة ملأى بالحروب وبالغناء.

ريحٌ تخطف الأوراق المتساقطة
وتحرف السهام المتربّصة بالعصافير.

ريحٌ تجرفها بموجةٍ بلا زَبَد،
مستسلمةً، وألسنة نارٍ تتقصّف.

تتمزّق أسفار قُبَلِها وتغرق
عند بوّابة ريح الصيف.

لكيْ تسمعين

لكيْ تسمعيني
ترِقُّ كلماتي
مثل آثار طيور النورس
على رمال الشطآن.

قلادةٌ، جلجلٌ سكران
ليديكِ الناعمتين كحبّات العنب.

وأرى كلماتيَ بعيدةً.
وأبعد منها كلماتُكِ.
تتسلّق كاللبلاب فوق آلاميَ القديمة.

تتسلّق فوق الجدران الرطبة.
وأنتِ الملوم في هذه اللعبة الدامية.

إنها تفرّ من ملجئيَ المظلم.
وأنتِ تملئين كلَّ شيء، تملئين كلَّ شيء.
قَبْلَكِ استوطنتْ وحدَتي التي تحتلّينها،
واعتادتها، أكثر منكِ، أحزاني.

الآن أريدها أن تقول ما أُحبُّ أنْ أقولَ لكِ
كي تسمعيني كما أُحبُّ أنْ تسمعيني.

رياح الكآبة ما تزال تجرفها.
أعاصير الأحلام ما تزال تنهال عليها.
تسمعين أصواتاً أخرى في صوتيَ المتألم.
بكاء أفواهٍ قديمة، دماء تضرّعات قديمة.
أحِبّيني، يا رفيقة. لا تتخلّيْ عني. اتبعيني.
اتبعيني، يا رفيقة، في هذه الموجة من الكآبة.

لكنَّ كلماتيَ سيخضّبها حبُّكِ.
أنتِ التي تحتلّين كلَّ شيء، تحتلّين كلَّ شيء.
سأصنع منها جميعاً قلادةً لا نهاية لها
ليديكِ البيضاوين، الناعمتين مثل حبّات العنب.

أتذكّركِ مثلما كنتِ

أتذكّركِ مثلما كنتِ في الخريف الفائت.
قبُعةٌ رماديةٌ وقلبٌ ساكن.
في عينيكِ تتّقدُ ألسنة الشفق.
وتسقُطُ الأوراق في مياه روحك.

متشبّثةٌ بذراعيّ مثل نبتةٍ متسلّقة،
تلملم أوراقُها صوتَكِ المتمهّل والهادئ.
لهبٌ من ذهولٍ تحترق فيه ذاتي.
سنبلةٌ برّيةٌ عذبةٌ زرقاء تعانق روحي.

أحِسُ بعينيكِ تسافران والخريف بعيد،
قبّعةٌ رمادية، صوتُ عصفورٍ وقلبٌ مثل بيت
تهاجر إليه أشواقيَ العميقة
وتسقط قبلاتيَ الفرِحةُ مثل جمرات.

سماءٌ تغمرُ مركَباً. حقولٌ تنبسط تحت الرُّبى.
ذكراكِ من نورٍ، من دخان، من غديرٍ ساكن!
هناك، أبعدُ من عينيكِ، تحترق الأمسيات.
أوراقٌ جافّة خريفيةٌ تحوم في روحك.

مُطرقاً في الأمسيات

مُطرِقاً في الأمسيات أُلقي بشباكيَ الحزينة
إلى عينيكِ المحيطيّتين.

هناك تُطبق وحدتي ويَستعرُ لهيبها

وتلوّح بذراعيها مثل غريق.

أُطلق إشاراتٍ حمراً فوق عينيكِ الغائبتين
اللتين تفوحان مثل البحر على ضفة منارة.

وتبقين في الظلمة، أيتها الأنثى البعيدة، يا أُنثاي،
ويُطلّ من نظرتِك شاطئ الذُعر.

مُطرِقاً في الأمسياتِ ألقي بشباكيَ الحزينة
إلى هذا البحر حيث ترتعش عيناكِ المحيطيّتان.

عصافير المساء تنقر أولى النجوم
المتلألئةِ مثل روحي عندما أُحبك.

يقفز الليل في ظلمته
ناثراً سنابل زرقاً فوق الحقول.

أيتها النحلة البيضاء

أيتها النحلة البيضاء التي تحومين، سكرى بالعسل،
داخل روحي، وتدورين متمهّلةً كالتفاف الدخان.

أنا اليائسُ، الكلمةُ بلا أصداء،
الذي فقد كل شيء، وكان لديه كل شيء.
أيتها المرساة الأخيرة، يَصِرّ في أعماقك اشتياقيَ الأخير،
أنتِ الوردة الأخيرة في أرضيَ القاحلة.
آه أيتها الصامتة!

أغمضي عينيك العميقتين. هناك يرفرف الليل بجناحيه.
آه عَرّي جسدَكِ الشبية بتمثالٍ خائف.

لكِ عينان عميقتان ينسكبُ فيهما الليل.
ذراعان نَضِرتان من زهرٍ وحضنٌ من ورد.

ثدياكِ صَدَفتان.
وفراشةٌ من ظلّ جاءت لتنام على صدرِك.

آه أيتها الصامتة!

هنا الوحدة التي يخلّفها غيابُك.
إنها تمطر. رياح البحر تقتنص طيور النورس التائهة.

حافيةٌ تمشي المياه عبر الدروب الرطبة.
وشجرةٌ تُطلقُ أوراقُها صرخاتِ أنين.

أيتها النحلة البيضاء، الغائبة، وما تزالين تحومين داخل روحي.
وتستمرين مع الأيام، رقيقةً وصامتة.
آه أيتها الصامتة!

أجل قلبي

من أجل قلبي يكفي صدرك،
من أجل حريتكِ تكفي أجنحتي.
من فمي سيصل حتى السماء
ما كان غافياً فوق روحِك.

فيكِ أملُ كلِّ يوم.
تأتين مثل الندى فوق تويجات الزهر.
تُغرقين الأفق عند غيابك.
هاربةٌ دَوْماً كالموجة.

كنتِ تُغنّين في الرياح
مثل شجر الصنوبر ومثل السواري.
مثلها أنت سامية وصامتة.
وفجاةً توقعين الحزن، مثل السفر.

مضيافةٌ مثل درب قديم.
تملؤكِ أصواتُ حنينٍ وأصداؤه.
وعصافيرُ كانت تنام في روحِك،
أيقظتُها، وكم فرَّتْ وهاجرتْ.

مضيتُ واسِماً بصلبانٍ من نار

مضيتُ واسِماً بصلبانٍ من نار
أطلَسَ جسدكِ الأبيض.
كان فمي عنكبوتاً يبحث فيه مختبئاً.
فيكِ، خلفكِ، خائفاً، ظمآن.
حكاياتٌ أرويها لكِ على ضفّة الشفق،
أيتها اللعبةُ الحزينةُ والحلوة، كي لا أَدَعكِ حزينة.
طائرُ التّم، شجرةٌ، شيءٌ بعيدٌ وفرِح.
أيام العنب، أيام النضج والثمر.

أنا الذي عشتُ في مرفأ حيثُ أحببتكِ.

الوحدة يخترقها الحلم والصمت.
محاصَرٌ بين البحر والحزن.
صامتٌ، هاذٍ، بين ربّاني زورقين ساكنَيْن.

بين الشفتين والصوت، شيءٌ راح يموت.
شيءٌ له جناحا طير، شيءٌ من كآبةٍ ومن نسيان.
هكذا مثل شباكٍ يتسرّب منها الماء.
يا لعبتي، لم يَبْقَ غير قطراتٍ ترتعش.
لكنَّ شيئاً يُغنّي بين هذه الكلمات الهاربة.
شيءٌ يُغنّي، شيءٌ يَصعد حتى فميَ الشره.
أيتها القدرة على استقبالكِ بجميع كلمات الفرح.
أُغنّي، أحترق، أهرب، مثل بُرجِ أجراسٍ بين يديْ مجنون.
يا حنانيَ الحزين، ماذا تفعلين فجأةً؟
عندما بلغتُ ذروةَ الجرأةِ والبرودة
انغلق قلبي مثل زهرةٍ مسائية.

مُتفكّراً، أصطاد ظلالاً

مُتفكّراً، أصطاد ظلالاً في وحدتيَ العميقة.
أنتِ أيضاً بعيدة، آه، أكثر بعداً من أي إنسان آخر.
مُتفكّراً، أُطلق عصافيرَ، أمحو صوراً،
أدفن مصابيحَ.
بُرجُ أجراسٍ من ضباب، ما أبعده، هناكَ، فوق!
أخنقُ النحيب، أطحنُ آمالاً قاتمة،
طحّانٌ صامت،
يدهمكِ الليل، وأنتِ بعيدةٌ عن المدينة.

حضورِكِ لا يعنيني، غريبٌ عنّي.
أفكّرُ، أسيرُ طويلاً، حياتيَ قبلكِ.
حياتيَ قبل لا أحد، حياتيَ المُرّة.
الصرخة أمام البحر، بين الصخور،
أركضُ حرّاً، مجنوناً، وسط رذاذ البحر.
الغضب الحزين، الصرخة، عزلة البحر.
جَموحٌ، عنيفٌ، أُطاول السماء.

أنتِ، يا امرأة، ماذا كنتِ هناك، أيُّ خطّ، أيُّ أثرٍ
مِن هذه المروحة الهائلة؟ كنتِ بعيدةً مثل الآن.
حريقٌ في الغابة! يشتعل في صلبانٍ زرق.
يشتعلُ، يلتهبُ، يتّقد في شَجَرٍ من نور.
يتقصّفُ، ينهار. حريقٌ. حريق.
وروحي ترقص جريحاً من شَرَرِ النار.
مَن الذي ينادي؟ أيُّ صمتٍ يضجّ بالأصداء؟
ساعةُ الحنين، ساعةُ الفرح، ساعةُ الوحدة،
ساعتي أنا بينها جميعاً!
بوقٌ تنفخ فيه الريح وهي تُغنّي.
شغفٌ جارفٌ بالبكاء منعقدٌ إلى جسدي.
زعزعةٌ لكلّ الجذور،
اجتياحٌ من كلّ الأمواج!
كانت روحي تدور، بلا نهاية، فَرِحةً، حزينة.

مُتفكّراً، أدفن مصابيحَ في الوحدة العميقة!
مَنْ أنتِ، مَنْ تكونين؟ ■

قصيدة الحب المجنون

للشاعر الكوبي خوسيه آنخل بويسا

ت. سلام عيد

-1-

لا، لا شيء يصل متأخّراً، لأنّ للأشياء كلّها
وقتها الصحيح، مثل القمح والورود،
بيد أنّه، خلافاً للسنبلة والزهرة،
كلّ وقت هو وقت وصول الحبّ.
لا، الحبّ لا يصل متأخّراً. فقلبك وقلبي
يعرفان خفيةً أنّ ما من حبّ متأخّر.
فالحبّ، في أيّة ساعة يقرع فيها باباً
يقرعه من الداخل، فقد كان مفتوحاً.
وثمّة حبّ شجاع وثمّة حبّ جبان،
لكنّ أيّاً منهما، بأيّ الأحوال، لا يصل متأخراً.

-2-

الحبّ، الطفل المجنون للابتسامة المجنونة،
يأتي بخطا وئيدة مثلما يأتي سريعاً،
لكنّ لا أحد يسلم، لا أحد، إذا ما رمى
الطفل المجنون سهمه، مصادفة، ليتسلّى.

هكذا، يحدث أن يتسلّى طفل شقي،
ويصاب رجل، رجل حزين، بجراح قاتلة.
وأيضاً، حين يلهب السهم جرحه،
لأنّه يحمل سمّ وهمٍ ممنوع.
ويتحرّق الرجل في لهيب عشقه، ويتحرّق، ويتحرّق
ولا حتّى عندها، يصل الحبّ متأخّراً.

لا، لن أقول أبداً في أيّة ليلة صيف
هزّتني حمّى يدكِ في يدي.
لن أقول ما أقوله لكِ وحدكِ عن أنّ ما حلمت به معك
في تلك الليلة قد ألهب دمي.
لا، لن أقول تلك الأشياء، وأيضاً لن أحكي
عن لذة تأمّل نهديك الآثمة.
ولن أحكي أيضاً عمّا رأيته في نظرتك،
عمّا كان كمفتاح باب موصد.
لن أقول المزيد. لم يكن وقت السنبلة والزهرة،
ولا حتّى عندها، وصل الحبّ متأخّراً.

شبيهة الريح

شعرت بكِ، مثل الريح، حين كنت تمرّين،
كالريح تجهل ما إذا كانت تصل أم ترحل...
كنتِ مثل نبع انبثق قريباً مني.
وأنا، طبيعياً، عطشت وشربت.

وصلتِ كما الريح، غريقة المصادفة،
بعينيكِ، المرحتين اللتين تُحزنان البحر.

وكي يستطيع المساء أن يُمسي،
رحلتِ كما الريح، التي لا تعرف كيف تعود.

قصيدة الحبّ السيء

كم هو مؤسف يا صبيّة
ألاّ أستطيع أن أحبّك!
فأنا شجرة يابسة لا تنتظر سوى الفأس،
وأنتِ جدولٌ مرحٌ يحلم بالبحر.

رميتُ شباكي في النهر....
فتقطّعت شباكي..
فلا تجمعي كأسك المترعة مع كأسي الفارغة،
لأنني إن شربت من كأسك فسوف أزداد عطشاً.

بالقبلة نقبّل،
وبالحبّ نحبّ..
ذاك هو حبّك الآن، لكن ليس الحبّ هكذا،
فالثمرة لا تولد إلاّ بموت الزهرة.
الحبّ بسيط جداً،
من غير أن نعرف لماذا...
لكن هكذا، مثلما تفقد العملة بريقها،
تفقد الروح، شيئاً فشيئاً، إيمانها.
كم هو مؤسف يا صبيّة
ألاّ أستطيع أن أحبّك!
ثمّة أشرعة تتمزّق مع أوّل هبّة ريح
وكم هي كثيرة الأشرعة الممزقة في عرض البحر!
لكن، وإن كانت لكلّ

جرح ندبة،
فلا يهمّ الورقة الجافة في غصن مزهر،
إن كان ألم تلك الورقة لا يصل إلى الجذر.

الحياة، ناراً كانت أم ثلجاً،
هي طاحون
تطحن أجنحتُها الهواءَ الذي يحرّكها،
ساحقة ذكرى ما مضى...
إنّ ما هو لي كان لي
والآن أمضي على غير هدى...
وإن كانت الوردة أجمل إذ يبلّلها الندى،
فإنّ لضرب المطر أن ينزع أوراقها...

كان لي حبّ جبان.
كان لي وأضعته..
لقد تأخر الوقت كثيراً على حبّك المبكر،
لأنّ ما يشرق فيكِ يمسي فيّ.
تنفخ الريح الشراع، لكنّها تنسل خيوطه،
وتصير مياه الأنهار مُرّة في البحر..
كم هو مؤسف يا صبيّة
ألاّ أستطيع أن أحبّك!

أغنية البحث

ما أزال أبحث عنكِ يا امرأة أبحث عنها بلا جدوى،
يا امرأة اعترضتِ طريقي مرّات كثيرة،
من غير أن أبلغكِ أبداً حين مددت يدي
ومن غير أن تسمعيني حين قلت، «أحبّك...»
ومع ذلك، أنتظر، ويمضي الوقت ويمضي.

ويأتي الخريف، وأنتظر أيضاً،
مما كان ناراً متاجّجة لم يبقَ سوى جمرة فقط،
لكنني ما زلت أحلم بأنّه لابدّ من أن ألقاكِ يوماً.

وربّما، في ظلّ أملي الأعمى،
إن انتهيت بأن ألقاكِ ذات يوم، فسأشعر أنّني جبان،
إذ أدرك، فجأة، أنّ ما لا يصل أبداً
يحزننا أقلّ مما يحزننا ما يصل متأخراً.
وسأشعر في عمق يديّ الخاويتين،
أبعد من ضباب عينيّ الجلفتين،
بجزع الساعات إذ تتحوّل إلى أيّام
وهلع الأيّام إذ تتحوّل إلى سنين...
وربّما يكون جبينكِ الحالم ذاوياً
ولا حرارة للهب، ولا بريق للنجم...
وإذ لا أقول، «هذه هي!» - كما كنت لأقولها الآن -،
سأواصل طريقي، متمتماً، «كانت هي.....»

أغنية الانتظار

أنتظر ابتسامتكِ وأنتظر عبيركِ
رغم كل شيء، رغم الزمن والمسافة.
لا أعلم من أين، ولا إلى أين، ولا متى
سوف تعودين... فقط أعلم أنّني ساكون في انتظاركِ.

في عمق الغابة وفي قاع البحيرة،
في لحظة الفرح وفي لحظة الشؤم،
في الاحتفال الوثني وفي الطقس المقدّس،
في الصمت الصافي وفي الصرخة الفظّة.
هناك حيث يكون صوت الشلال أقوى،

هناك حيث كلّ شيء وهناك حيث لا شيء،
في ريشة الجناح وفي شمس المغيب،
سأنتظر وقع خطوك الرنّان.

أعلم أنّ الناس يسخرون مني
حين يرون كيف أنتظركِ بيأس.
حين تنطفئ كلّ النجوم في السماء،
حين تشلّ كل الطيور عن الطيران،
وقد أتعبها انتظاركِ، في ذاك اليوم
البعيد سأكون ما أزال في انتظاركِ.

لا يهمّ وإن قالوا جميعاً إنّني أهذي،
فأنا أنتظرك في موجات النهر الموسيقيّة،
في الغيمة التي تصل بيضاء من مسيرتها،
في الطريق الضيق وفي الطريق القويم.
طفلاً، شاباً أم شيخاً، باسماً أم باكياً،
في الفجر أو عند المساء، سأكون في انتظاركِ
وإن اقتنعت بأنّ ذلك اليوم القلق
لن يأتي، فسوف أنتظركِ أيضاً.

أغنية المطر

لعلّها تمطر على شبّاككِ أيضاً،
لعلها تمطر بصمت، هكذا.
وفيما يُمسي الصبح باكراً،
أعلم أنّك ستفكّرين بي، وإن كنتِ لا تريدين ذلك.

وسيجفل قلبك الهانئ،

شاعراً باستيقاظ حنانه الذي كان بالأمس.
وإن كنتِ تخيطين، فسوف ينعقد الخيط عقدة،
وسوف تمطر في عينيك، بعد أن يتوقف المطر.

أغنية الحب البعيد

لم تكن الأجمل، بينهن جميعاً،
لكنّها منحتني الحبّ الأعمق والأطول.
أخريات أحببنني أكثر، لكنّني
لم أحبب واحدة كما أحببتها هي.

ربّما لأنني أحببتها من بعيد
مثل نجمة من شبّاكي...
والنجمة التي تلمع من بعيد أكثر
تبدو لنا وكأنّ لها انعكاسات أكثر.

كان حبّها مثل شيء قديم
كشاطئ يزداد وحدة،
يحتفظ من الموجة فقط
برطوبة ملح على الرمال.

كانت بين ذراعيّ من غير أن تكون لي
كما الماء في إبريق ظمآن،
مثل عطر راح في الهواء
وفي الهواء يعود أيضاً.

دخلني ظمؤها الذي لم يرتو
مثل محراث على السهل،
يفتح في شقّه الزائل

أمل الحصاد السعيد.

كانت القريب في القصي
لكنّها كانت تملأ كلّ الفراغ،
كما الريح في أشرعة السفينة
كما الضوء في المرآة المكسورة.
لذلك مازلت أفكّر في تلك المرآة،
تلك التي منحتني الحبّ الأعمق والأطول...
لم تكن أبداً لي. لم تكن الأجمل.
أخريات أحببني أكثر... لكنّني،
لم أحب واحدة كما أحببتها هي.

الحب المتأخر

متأخراً، في الحديقة المعتمة،
متأخراً دخلت فراشة،
محوّلة إلى فجر عجائبي
غسق الصيف المُحيط
وعطشى إلى العسل والطلّ،
متأخراً، وقفت على شجرة الورد،
وأكيداً سقطت أوراق آخر وردة
مع أوّل رشقة برد.
وأنا، الذي أحثّ الخطو نحو الغروب،
أحسّ وهماً يصل على نحو مدهش
مثل تلك الفراشة،

لكن في خريف كآبتي،
يا فراشة الحب، في آخر النهار،
كم تصلين متأخرة إلى قلبي... ■

سقوط قلعة طاموك

هوانيس تومانيان

ت: نزار خليلي

هيي أيها السادة، اصغوا إلى
الشاعر المتجوّل،
أيتها السيدات الجميلات، أيها الشبان الأغرار،
انتبهوا جيداً إلى قولي،

كلنا ضيوف في هذه الحياة
منذ يوم مولدنا المشؤوم،
نأتي إليها بالدور ونمضي
من هذه الدنيا الزائلة.

نمر بها بحب وحبور،
بجمال ومال وجاه،
بعدها الموت علينا حق ونحن للموت،
أما عمل الإنسان فلا يموت.

اعلموا جيداً أن العمل لا يموت،
وهو ينتقل من جيل إلى جيل،
فطوبى لذلك الذي بعمله
يحيا خالداً إلى الأبد.

كذلك يبقى الشر خالداً إلى الأبد،
اللعنة على العمل الشرير،
إن كان فاعله ابناً أو أباً أو أماً.
أو زوجة مرغوبة محبوبة.

أنا أتكلم عن الكلم الطيب،
الذي يشرح قلوبنا،
من منا لا يحب، وإن كان عدواً،
العمل الصالح والإنسانية الطيبة.

هيي، حبيتم، اصغوا إليَّ
لأقص عليكم الآن قصة،
وانظروا إلى أين يذهب كلامي،
إلى الصياد الشجاع كالوردة.

جمع الشاه نذير جيشاً،
جمع جيشاً لا يحصى
وحاصر قلعة طاموك،
مثلما يحاصر الظلام الليل.

هيي طاطول الشجاع، - صاح الشاه، -
كنت أظنك لا تموت،
تعال، لقد أتيت لك بموتك،
لماذا تقبع مرتاحاً في قلعتك؟

لا تغتر أيها النذير المغرور،
أجابه ذلك العملاق
من تمر كثير من الغيوم فوق رأسه،
ويبقى صامداً لا يتزعزع كالجبل الراسي.

قال هذا، ونادى على شجعانه،
وحزم الحسام على وسطه،
وطار وامتطى جواده المطهم،
ونزل إلى ساحة الوغى.

ودارت الحرب بلا توقف
أربعين يوماً وأربعين ليلة،
وسقط أبطال، أبطال لا يعدون،
بارتفاع أعلى القلعة.

هم، جاؤوا أحياء إلى سيف
طاطول الجبار،
فتحطم جيشهم ومجانيقه،
وبقيت قلعة طاطول صامدة شامخة.

مستمتعاً بنشوة النصر
عاد إلى حصنه،
حيث تنتظره امرأته،
امرأته الصبية سوداء العينين.

-2-

امرأة من ذلك النوع،
هي بشرعي
وإن كان لها حبيب،
تستطيع أن تجابه الأباطرة،
بلا سلاح،
بلا جيش.

هي موقد للحب،
نار ولهيب،
ولها عينان إن ابتسمتا،
تعطيا المرء،
حرارة مثل النهار
ونوراً مثل الليل،

لها شفتان،
مثل وريقات الورد،
إذا تمنّت لك النصر
لا يغلبك شاه،

ولا يصيبك مكروه أو موت،
ولا يقهرك سلاح أو جيش.

-3-

وفي ساحة الحرب جاؤوا مرة
على ذكر جمال الحسناء ومدحه
وقالوا عن مظهرها وقوامها،
إنها لا تتوصل إليها حوريات إيران.
عيناها بحر وهي في ثياب جافاخك
يضيع المرء في النظر إليها،
جبينها أكثر بياضاً من الثلج
الذي يغطي قمة أبولي العالية
إنها نفس الحاكم طاطول وروحه،
ذلك العملاق مغرم بحبها،
بسمتها هي التي تمنح البطل قوة،
فينزل إلى الميدان مثل أسد.
فإذا سيطرت على قلبها أيها الشاه العظيم،
يسقط طاطول أيضاً بلا حول تحت قدميك.
فتسيطر بكل سهولة على قلعة طاموك.
وهو مالم تتوصل إليه كل هذا الوقت.

-4-

بهذا الموضوع قال قديماً
بلبل فارس، فردوسي الخالد،

ما الذي يغلب الشجاع في الحياة
غير
المرأة والخمر.

ومن الذي يعفر بالتراب،
جبهته الساطعة كالشمس،
ويذل خيلاءه ووقفته الراسخة
غير المرأة والخمر.

تراه يرقص وهو يذهب إلى الحرب،
وتراه يقفز قفزاً فوق الأرض حين يمشي،
لكن من يستطيع أن يجعله يكبو
غير
المرأة والخمر.

لو اجتمعت الدنيا فوق رأسه
لمشى إليهم وجهاً لوجه وما دفع خراجاً لإيران،
ولا توصل رستم إلى التغلب عليه،
إلا عن طريق
المرأة والخم.

-5-

وأرسل الشاه مغنيه الساحر،
قائلاً له، اذهب إلى سيدة قلعة طاموك،

واشرح لها مقدار حبي،
واحك لها عن جاهي وكنزي الغزيز،
وأمّلها بعرشي الذهبي،
وعدها بكل، كل شيء،
ومقدار ما يقدر أن يعد به الشاه،
حاكم العالم، المرأة التي يحبها.

حيث لم يدخل الشاه بالحرب العوان،
دخل المغني مع قيثارته،
دخل يوماً في زي شريد عجوز،
مغن فقير، إلى قلعة طاموك.

-6-

يتصايحون فتتزلزل سهوب طاموك،
وطاطول صامد في وجه الشاه،
يضرب الجيشان المتعاديان ويتضاربان،
ويسيل الدم مثل نهر كورا.

يضرب الجيشان المتعاديان ويتضاربان،
ويسيل الدم مثل نهر كورا،
ويغني المغني عن حب شاهه،
ويحكي عن كنوزه وسعة ملكه...

تسمع سيدة طاموك الغرة،

وتضطرب أفكارها سراً،
وفي أعماقها إثم الخيانة
والطمع في الجاه والملك.

هل تسمعين سيدتي الجميلة،
أيتها الحسناء الفريدة،
انظري إلى الشاه وجيشه،
حاكم العالم بأسره.



إنه مثلنا رجل ضعيف،
أسير دائم للحسناوات،
التاج يليق بجبينك،
يجعلك ملكة رائعة...

تسمع سيدة طاموك الغرة،
من جديد ومن جديد في الليل والنهار..
وصارت صامتة شاردة الذهن،
وهرب النوم من عينيها...

-7-

عاد الحاكم طاطول من القتال،
عاد منتصراً مع جيشه،
فمسح سيفه المهند ووضعه في غمده،
واهتزت قلعة طاموك من صيحات الفرح.

فأقامت سيدة طاموك مأدبة،
صار معها الليل المظلم نهاراً،
وراح النبيذ يتدفق كالسيل،
ويفرح حاكم جافاخك.

وتتنقل السيدة الحسناء،
تمر وتشرف على الموائد،
وتعزهم وتطلب إليهم مزيداً من الفرح،
وإفراغ الأقداح المترعة كلها.

ـ هيا املؤوا يا ضيوفي الشجعان
أقداحكم مترعة،
لنشرب كي يجعل الله
سيف بطلي طاطول صارماً.
ـ يا رب يا الله اجعل
سيف الحاكم البطل صارماً،
وأن يكون ظله دائماً
فوق رؤوسنا لا يزول.

وتصخب قلعة طاموك،
مع ضجة الابتهاج،
وترن الأشعار والأنخاب،
مع صرخات النصر العالية.

هل ينقض نسر من الغيمة القاتمة؟

إنه نسر الجبل برقة ذات معنى؟.
هذا طاطول قلعة طاموك ينزل،
فيملأ نفس العدو بالخوف..

أهذه غيمة سوداء ترعد فوق سهل طاموك؟
أهذه صاعقة تدَوّي بهذا الشكل المخيف؟
هذا طاطول يقاتل في وادي طاموك
هذا حسامه يلمع بهذا الشكل المخيف.

أنّى لنسر الجبل أن يلحق بالبطل،

أي شاه يصمد أمامه.

ولا يتوقف مع الغناء الحماسي
سيلان نبيذ كاخيتي بجنون،
يشربون نخب حياة السيدة الغالية،
التي نبتت زهرة وسط هذه الصخور.

يشربون نخب مجد المحاربين الشجعان
الذين لم يبخلوا بحياتهم في ميدان القتال،
وذكرى المستشهدين المقدسة،
الذين ينظرون إليهم الآن من السماء.

وتتنقل السيدة الزهرة،
تمر وتشرف على الموائد كلها،

تعزهم وتطلب إليهم مزيداً من الفرح،
وأن يفرغوا أقداحهم المترعة كلها.
أوف سيدتي، يشهد الله،
ما عدنا نستطيع أن نشرب،
لم تبق فينا قوة ولم يبق مكان،
لقد شربنا كثيراً وتعبنا.

وتخلد قلعة طاموك إلى الراحة،
تهدأ وتنطفئ الأنوار،
ويسكر الحاكم وعسكره ويتعبون،
وينامون في الظلام



-8-

تحت القباب الصامتة المظلمة،
وفوق الجموع المتعبة النائمة
يحوم، ويحوم نذير الشؤم
في أحلام رهيبة بأعداد هائلة.

يرى الحاكم طاطول حُلماً،
كأنّ التنين الأفعوان قد جاء،
جاء والتف حول قلعته وحاصرها،
وقد أسند رأسه بذيله.

ويصعد الوحش الرهيب،

ويرفع رأسه إلى أعلى،
ويرتفع حتى أعلى القلعة،
ويرتفع حتى قصر طاطول ومنازله.

ويرى الحاكم طاطول وكأنه نائم،
ورأس زوجته الحبيبة على صدره،
وكأنه يقول، قومي انهضي يا ملاكي،
دعيني أقتل أنا هذا الوحش.
كأنّ الحاكم طاطول يقول هذا،
وياالهول ما رأى فجأة،
بدلاً من رأس زوجته الحبيبة،
رأى رأس التنين الرهيب يجثم على صدره.

-9-

هيي، احترسوا، لا تناموا،
يا عسكر طاطول الشجعان،
انظروا من الذي يتعذب في الظلام،
وقد جفا النوم عينيه.

لا يكونن ذلك المغلوب،
ذلك العدو المهزوم،
قد دس دسيسة في الظلام،
في منتصف الليل في هذا الوقت.

هيا قوموا، انهضوا، هناك طول الليل،
من يروح ويجيء.
هيا استيقظوا أيها الأسود الشجعان،
يا حماة طاطول.

قوموا، انهضوا، لقد أسكرت
سيدتكم الخائنة،
ضيوفها المنتصرين،
وفتحت الأبواب والمتاريس،

خيانة... خيانة... يا منادين... يا حراس...
احملوا السلاح بسرعة... امتطوا الجياد، الجياد...

المتاريس الحديدية
تصر وتخلع...

-10-

فتح النهار عينه الصافية،
على الدنيا، وعلى جافاخك،
وعلى القلعة المدمرة كغيمة سوداء،
هاهو الدخان، لقد اجتاحها العدو.

لقد سكر بنشوة النصر وخمره
ونامت القلعة والعسكر، والسيد،
وظلوا نائمين إلى الأبد،
غير عارفين بالخيانة، غير شاعرين بالألم.

الشاه جالس، أمامه
مائدة كيف أمس،
وينظر الشاه إلى العرش الضائع،
ويفكر في حكمة الدنيا.

لا يوجد شيء ثابت في الدنيا،
ولا تصدّق شيئاً أبداً،
لا الحظ، ولا المجد ولا النصر العظيم،
ولا تأمن للكأس الذي تقدمه لك زوجتك الحبيبة.

ويسأل وهو ممتلئ بالمرارة
سيدة طاموك الشاحبة،
- أجيبيني أيتها الخائنة سوداء العينين،
ألم يكن طاطول شجاعاً وجميلاً؟ ...

- كان شجاعاً وجميلاً أكثر منك
كان رجلاً سامياً لطيفاً،
ما كان يكتسح حصناً بخيانة امرأة،
لم يكن في حياته مخادعاً أبداً.

بهذا أجابت المرأة،
فزمجر الشاه حانقاً،
وصاح صوتاً كالوحش يا حراس،
ودخل الحراس على الفور إلى القاعة.

-11-

دخل الحراس ملطّخين بالدّم
الأحمر من أقدامهم إلى رأسهم،
وأخرجوا سيدة طاموك
من قصرها.

أخذوها إلى الصخرة المطلة على الوادي،
والتي مازالت قائمة حتى اليوم،
ومن فوق تلك الصخرة الرهيبة،
ألقوا بها إلى الوادي العميق.

فجاء الذئب والثعلب من البراري،
وازدردا قلبها الطماع،
ونزل الصقر والغراب من بين الغيوم،
واقتلعا عينيها السوداوين.

وراحت تلك الحسناء من الدنيا،
غير منظورة، غير مأسوف عليها،
مثل زهرة الربيع الفائت،
التي لم تعد تتفتح من جديد.
وراح ذلك الملك الظالم،
مع مجده ومع جيشه،
وراح طاطول ذلك المنتصر
ومعه عسكره بالتوالي.

الوحيد الذي لم يمت من بينهم

هو هذه الرواية التي وصلت إلينا،
والتي ستستمر من بعدنا،
وتروى دائماً كما هي.

-12-

هيي، أيها السادة أصغوا إلى
الشاعر المتجول،
أيتها السيدات الجميلات أيها الشبان الأغرار،
انتبهوا جيداً إلى قولي.

كلنا هكذا ضيوف في هذه الحياة،
منذ يوم مولدنا المشؤوم،
نأتي ونمضي بالدور،
من هذه الدنيا الزائلة.

كلنا نمضي ولا يبقى
إلا العمل صالحاً أو سيئاً،
آه، طوبى، لمن يأتي إنساناً،
ويمضي إنساناً صالحاً. ■

حب

تأليف: يوري ريتخيو

ت: د. عمر ألتنجي

المؤلف في سطور:

تقع تشوكوتكا في أقصى الشمال الشرقي من الدائرة القطبية الشمالية **في روسيا الاتحادية.** **ويوري ريتخيو هو** كاتب تشوكتشي، ولد سنة **1930** في قرية **ويلين على شاطئ بحر تشوكوتسك، وكان والده صياد فقمة.** تخرج ريتخيو من جامعة سان بطرس بورغ، **وله مؤلفات عديدة في الرواية** والقصة والمقالة والمقالة النقدية والشعر والترجمة **وكتب الأطفال، وهو مستشار لليونسكو. من أهم مؤلفاته: وقت ذوبان الثلوج، نهاية الجمد السرمدي، آيفانغو، هجوع في بداية الضباب، صقيع على العتبة.**

**

وجد آييه في كتلة جليدية صندوقاً بلاستيكياً أحمر اللون، طبعت عليه كلمة «Sapporo». كسر الجليد بسكينه بحذر شديد واستخرج الصندوق. كان الصندوق خفيفاً جداً، ومقسماً من الداخل إلى خلايا، لذلك لم يتهشم داخل الجليد.

امتد لسان الأرض المغطى بالحصى بعيداً في البحر، لكنه مخفي هذه الأيام تحت طبقة من الثلج. سار آييه عبر اللسان حاملاً على كتفه صندوقاً أحمر فاتح اللون وهو يفكر حول الغرض منه.

كان الكوخ الجلدي الوحيد القائم بجانب شاطئ المحيط مرئياً بوضوح من آخر الرأس. وكل ما يذكره آييه أن هذا الكوخ كان دائماً هنا، منذ أن وعى. لكن مر وقتٌ

لم يكن الكوخ فيه وحيداً، فقد أقيم هنا مخيم كبير جداً، اشتغل سكانه بمهنة صيد البحر وبتربية الأيائل في آن واحد.

فيما بعد غادر الناس، انتقلوا للسكن في موقع جديد، حيث بنوا بيوتاً خشبية كبيرة، ومدرسة، ومخزناً كبيراً، ومدّوا خطوط الكهرباء. وآيبه كذلك عاش هناك حتى وقت قريب، حتى درس أولاده، وأصبحوا أقوياء للعمل في المزرعة التعاونية.

قبل ثلاثة أعوام نزح آيبه إلى الكوخ القديم. كثيرون حاولوا إقناعه بعدم فعل هذا، ومن ضمنهم أولاده: كيف يمكن العيش بعيداً عن البشر، عن المخزن الكبير والسينما والبريد والتلفاز؟ كيف يمكن العيش بدون التواصل مع الأصدقاء والأقارب، وبدون أحاديث الذكريات الطويلة مع الأتراب؟ والحجة الأخيرة: ماذا لو حدث مكروه، أو مرض أحدهم، كيف يمكن معرفة هذا، وكيف يمكن تقديم المساعدة؟

ضحك آيبه في سره ساخراً. كل هذا بالطبع رائع، ولأجل هذا، ربما، كان يعمل بلا انقطاع. تحمل التهكم والسخرية حينما قام في أعوام الشباب القديمة بالدعاية للمزرعة التعاونية، وجلس في الأمسيات على المقعد ليتعلم القراءة والكتابة... لكن يحين للإنسان ذلك الوقت الذي يتوجب فيه أن يفكر بنفسه وبطريقة حياته، حينما تشده ذكريات الماضي بقوة عجيبة إلى ذلك المكان، حيث ولد، حينما يشعر المرء برغبة في أن يكمل حياته وحيداً...

بالنسبة إلى المخزن توجد طائرة عمودية تمر من حين لآخر قريباً من الكوخ. وفي الصيف تسير سفينة شراعية تتفقد المنائر. وأخيراً، توجد لدى آيبه مجموعة جيدة من كلاب الزحافات... وفي الحقيقة، لا يوجد عنده تلفاز، لكن يوجد مذياع «ترانزيستور» ممتاز، وجهاز إرسال محمول يمكن بواسطته الاتصال بالبلدة في أي وقت.

زوجته أومكانيو فقط من جميع أقاربه لم تحاول ثنيه عن عزمه. ليس لأنها كانت مطيعة، المسألة ليست على هذا النحو أبداً، حقيقة الأمر أنها اعتادت لنصف قرن من الحياة المشتركة على تصرفات زوجها وأفكاره.

حتى ليبدو لها في بعض الأحيان أنها تتحادث مع زوجها دون أن ينبسا بكلمة مسموعة... فقط حينما كان آييه يبدأ الحديث عن أمر معين اطلع عليه في الكتب أو المجلات، كانت تشعر بقلق نفسي، فبعد مثل هذه الأحاديث عادة كان الطقس يتغير بشكل غير متوقع.

سار آييه رافعاً الصندوق البلاستيكي عالياً وهو يفكر فيما تظنه أومكانيو وهي تنظر من بعيد إلى هذا الشيء الأحمر الغريب. البحر في هذه الفترة كريم بهداياه، فقرب الكوخ يوجد أربعة براميل زيت نفطي تم انتشالها في عواصف الخريف، إضافة إلى علبة زيت الزيتون، وكثير من الصناديق الخشبية الفارغة، وألواح خشبية وكسارات زوارق. وهنالك كثير من الأواني البلاستيكية المختلفة كالقناني والأباريق، إضافة إلى خزانات وعلب معدنية... وما زالت بعض الأوعية تحتوي على بقايا غير معروفة، تفوح من بعضها رائحة كحول معروفة بشكل جيد، لكن ابنتهما الطبيبة أمرتهما بصرامة بعدم لمس هذه السوائل المشبوهة. وطيار الهيليكوبتر «تيبلوف» الذي يعرف الإنكليزية جيداً تفحص مرة بدقة الكلمات المطبوعة على علب الصفيح وفرزها: غالبيتها كانت صابوناً سائلاً من أنواع مختلفة لغسل الرأس، والجسم، ومنها ما هو خاص بالأرجل، وسوائل للغسيل وللقضاء على الحشرات. الفودكا والنبيذ غير موجودين، فلا يوجد بحار يحترم نفسه يرمي خيراً كهذا، عمداً أو عن غير قصد.

وتوجد عند الكوخ عدة زحافات مصنوعة بشكل ممتاز، وطاولة نجارة بسيطة عليها أدوات مختلفة. في الأشهر الأولى بعد وصوله إلى هنا وجد آييه أنه لا يستطيع العيش على الصيد فحسب. تذكر أنه يوماً ما كان يصنع زحافات، وكان الطلب عليها كبيراً، أما المواد التي تصنع منها فيقدمها البحر: الفقم وعجل البحر لصنع الأحزمة، وتطرح الأمواج احتياطياً غير محدود تقريباً من مختلف أصناف الخشب. وقد زود آييه بعض الزحافات بمقاعد من الخشب الأحمر، أما الزلاجات فكانت إما من خشب البلوط أو من خشب البتولا.

خرجت أومكانيو من الكوخ. يخيم صمت مطبق إلى درجة أن أومكانيو كانت تسمع بوضوح ومن مسافة بعيدة خشخشة الثلج تحت نعلي آييه وتنفسه الصاخب.

حاولت أومكانيو أن تتبين ما يحمله العجوز، لكنها تغلبت على فضولها وأخذت تطعم الكلاب، وتنفض الثلج عن كل منها حتى لا يلتصق بها فتتجمد.

بعد ذلك عادت إلى ملحق الكوخ غير المدفأ. في طقس كهذا يمكن توقع الضيوف، فطريق الهيليكوبتر التي تطوف حول مواقع تربية الأيائل يمتد فوق الكوخ الوحيد تماماً. والطيار بتلوف يهبط عادة عند الكوخ ولو لنصف ساعة لكي يتحدث مع العجوز، ويزوده بكتب جديدة ومجلات وصحف. وحينما كانت أومكانيو تكنس الأرض بأجنحة البط، وتنظف رف الكتب، وتمسح الندى البارد عن أغلفة المجلات الصقيلة، لم تكن تكف عن الإصغاء للخطوات المقتربة، وإبريق الشاي موضوع على الموقد المشتعل ليكون جاهزاً في أية لحظة.

حينما اقترب آييه من الكوخ سمع صخب اللهب، وفكر بجلسة شرب الشاي المنتظرة بغبطة. وفيما بعد، قبل غروب الشمس، من الممكن العمل قليلاً في الهواء العليل، وفي المساء ستحلو القراءة.

في الأيام الماضية قرأ آييه رواية ليف تولستوي «البعث». كان الكتاب منذ زمن طويل في حيز نظره، لكنه لم يقرأه إلا مؤخراً. قرأ آييه كثيراً من الكتب بصوت مسموع، وتبادل الآراء حولها مع زوجته. لكن هذه الرواية كان فيها الكثير مما هو غريب: مشاعر قلقة عميقة مكنونة. عايش آييه هذا على غير عادته، صامتاً، مما شغل بال أومكانيو، وجعلها تصحو أثناء الليل من أحلام غريبة تختفي فوراً.

في بعض الأحيان كان آييه يضع الكتاب جانباً ويبدأ الكلام. كان يتوجب عليها إرهاف انتباهها، لكي تلاحق مسار أفكاره، وتتعقب مناقشاته التي كانت غالباً غير مفهومة وضبابية عن طبيعة القلب البشري المثقل بالشعور بالذنب، وعن الأنانية الأثيمة التي تخرب الإنسان وتصرفه عن الآخرين...

دخل آييه الملحق البارد، وأنزل على الأرض الترابية المجمدة الصندوق الأحمر فاتح اللون ذا الأحرف السوداء «Sapporo» على جدرانه الأربعة، وقال لزوجته: انظري ماذا وجدت.

علّقت أومكانيو: صندوق جيد. ثم راحت تتفحص خلاياه الداخلية، وفكرت قليلاً، ثم قالت: مناسب جداً لنحفظ فيه القناني الزجاجية.

ابتسم آييه وقال لنفسه: وهذا هو الصواب. كيف لم أحزر أنا ذلك! هذا هو الغرض منه تماماً. اثنتا عشرة زجاجة يمكن...

قاطعته أومكانيو مشيرة إلى التسمية: وما هذه الكلمة؟ هل هي اسم المشروب؟

أجاب آييه: كلا. هذا اسم مدينة في اليابان. قبل عدة أعوام جرت هناك المباريات الأولومبية الشتوية.

بدأ آييه تعلم القراءة والكتابة حينما كانت الكتابة التشوكوتية ما تزال تستخدم الحروف اللاتينية.

بعد شرب الشاي خرج آييه من الكوخ، لكن الطقس ساء.

تدلت الشمس منخفضة فوق الأفق، حمراء هائلة، أصابها الصقيع. وكانت تغيب بين حين وآخر خلف سحائب منخفضة شبيهة ببقع الحبر.

وضع العجوز قطعة خشب على المنجر وأخذ يسحج. تنقلت أفكاره من موضوع إلى آخر، إلا أنها عادت لسبب ما إلى الصندوق البلاستيكي الأحمر ذي طبعة «Sapporo».

هذه الحروف.. حروف الهجاء اللاتينية... كان هذا منذ زمن بعيد. كان آييه يذهب إلى المدرسة سراً، في الأمسيات المتأخرة، بعد أن ينام الناس والكلاب.

قامت المدرسة في لسان الأرض، وتكونت من بيت صغير ذي غرفتين من الخشب المعاكس. في إحدى الغرفتين كان يعيش المعلم، والثانية احتلها الصف. شكل الطلاب أول خلية اتحادية، وأول قائد لهم كان المعلم. في العام الثاني ازداد عدد الطلاب، وانضم إليهم آخرون من سكان البلدة، ومن ضمنهم فتيات. هناك فقط، في المدرسة، استطاع آييه أن يتأمل جارته كما يجب. كان كوخ أهل أومكانيو يقع بالقرب من كوخ آييه. لكن آييه في هذا البيت الخشبي فقط استطاع أن يرى كيف تنمو أومكانيو وتتحول إلى فتاة طويلة ممشوقة القوام. ومن تحت وشاحها الجلدي الرقيق الذي كانت تطرحه فوق ردائها برز صدر عالٍ متين. وجه أومكانيو المجمّع

والدرر الناعمة من العرق على شفتها العليا جعلته يضطرب بشكل غامض، وكان يتراءى له في الدقائق الوجيزة قبل النوم. وأذناه كانتا تسمعان صوتها المنخفض، لكنه دافئ جداً. في بعض الأحيان كان يتيسر لآيبه النظر في عيني الفتاة، وفي عمق الحدقتين السوداوين كان يتلألأ بصيص يحبس أنفاسه. وشيئاً فشيئاً فهم أن أومكانيو تشعر بقوة لا تقهر تجذبهما الواحد للآخر، ولا تتركهما ينامان الليل بهدوء، وتجبرهما نهاراً على البحث عن لقاء.

وفي إحدى الأمسيات الصيفية الطويلة ذهبا بعيداً في سهول التوندرا، حيث ازرقّا عاكسين السماء والبحيرات العميقة الهادئة. وعلى العشب الندي البارد جدلا جسديهما، وتعجبا من الكشف العظيم الذي يحققه اثنان فقط. وعادا بعد ذلك معاً إلى المنزل، إلى كوخ الأبوين.

قال آيبه لأهله: لقد أخذتها. وهذا يعني في الوقت نفسه: لقد تزوجتها. لم يكن هنالك أي طقس خاص بهذه المناسبة، فلا توجد عند الأسر الفقيرة عادات الاحتفال بالزواج في مهابة.

كان آيبه مغرماً بأومكانيو، لكنه - كما كان متبعاً عندهم منذ القديم - لم يفصح عن مشاعره قط. وفي عتمة قسم النوم فقط، حينما لم تكن هنالك نظرات أو كلمات، كانت هذه المشاعر تجد واقعها. وكان تلامس الجسدين المتّقدين يصنع عالماً جديداً، هائلاً وسحرياً، لم يكن يفتقد إلى الكلمات. وكان آيبه يحس أحياناً بالارتباك حين يكتشف فجأة أثناء الصيد أنه يفكر بأومكانيو باشتياق، ويتذكر نفسها الدافئ قبيل الصباح.

وكان آيبه يأمل أن تزول مشاعره هذه مع الوقت، لتصبح علاقته بزوجته كالجميع: كالجيران والأصحاب. لكن مشاعره زادت وقويت مع السنين، كما لو أن شعلة دائمة توقدت في صدره، تضطرم برتابة أبدية.

تتابع لديهما الأطفال. وتوفي الأبوان واحدهما تلو الآخر، بعد أن طرقا درباً جديدة في الرابية المقدسة، حيث تكلست عظام المدفونين حسب الطقوس القديمة.

وطوال حياتهما المديدة لم يقل آييه أو أومكانيو للآخر كلمة واحدة عن مشاعره وعواطفه. ليس لأن هذا لم يكن مألوفاً بين الناس فحسب؛ بل على الأصح لأنهما لم يشعرا بحاجة إلى ذلك.

وفيما بعد بدأ آييه يخمن ماذا يسمى هذا الشعور الذي ربطه بأومكانيو إلى الأبد. قيل الكثير جداً في الكتب وفي السينما عن الحب. ويخيل لك أحياناً أنه لم تبق أي كلمة للأمور الأخرى المهمة أيضاً. ولهذا السبب بالذات ثار لدى آييه شك كبير، ولم يستطع إرجاع سعادته إلى ما يسمى بالحب.

نظر آييه إلى الشمس مرة أخرى بعينين نصف مطبقتين. مع كل يوم يقصر النهار. وبعد حوالي أسبوعين سوف ترتفع الشمس فوق الأفق لمدة ساعتين، ليس أكثر. وفيما بعد سيحل غسق طويل. سوف تنتظره أومكانيو عند الكوخ من وقت لآخر مضيئةٍ مصباحاً كهربائياً. أيام الشباب كانت تشعل أشنيات مع دهن الفقمة في طبق، وتفتح باب الملحق على آخره لكي تنعكس الشعلة على الثلج، وتكون نجمة إرشاد للصياد العائد من البحر. وآييه كان يشعر من بعيد بدفء زوجته المشع وبانتظارها القلق. والمثير للاهتمام الآن هو السؤال: لماذا يتذكر كل هذه الأمور اليوم بالذات؟ هل لأنه حان وقت التفكير بها يا ترى؟

تكثفت الأشفاق بحيث أنه لم يعد هنالك من معنى للسحج مدة أطول؛ إذ يمكن إتلاف المزلقة المنتظرة. وضع آييه الأدوات في مكانها، ونظر إلى السماء. من المحزن بالطبع أن تبلوف لم يصل، لكن ما العمل؟ من الغباء التذمر من تقلب الطقس الشمالي.

على مائدة العشاء كان آييه صامتاً، وتفاعل من جديد مع ذكرى مفاجئة. وبين حين وآخر كان يلقي على زوجته نظرة ثاقبة، وكأنه يفتش فيها عن ملامح تلك الفتاة الشابة التي ذهبت معه باستسلام إلى أعشاب التوندرا الطرية.

شعرت أومكانيو بشيء جديد غير مألوف في مزاج زوجها، وهذا ما أثار لديها قلقاً غامضاً.

قبل النوم دوّر آييه في المذياع طويلاً. استمع إلى آخر الأنباء، ثم التقط صوت أناضير[1] من إذاعة تشوكوتكا.. أغلق المذياع ثم شرع في القراءة، لكنه لم يستطع المتابعة. تذكر كيف انجرف مرة على قطعة جليد. وعموماً، يحدث مثل هذا مع كل صياد. أما آييه فقد استطاع الخروج إلى الأرض اليابسة في اليوم السابع. وحينما وصل إلى القرية رمت أومكانيو بنفسها على رقبته، رغم تحفظها المعتاد، وبللت كل وجهه المتجمد بدموع الفرح الحارة.

أعاد آييه الكتاب إلى مكانه بعناية بعد أن حفظ رقم الصفحة. وفجأة، وبشكل لم يتوقعه حتى هو نفسه، نادى زوجته:

ـ أومكانيو!

ـ آ؟

ـ هل تعرفين يا أومكانيو؟ هنالك فكرة واحدة تشغل بالي ولا تدعني أرتاح... ولا أعرف حتى كيف أقول لك...

سألته زوجته بقلق: ماذا هناك؟ وفكرت في الوقت نفسه: هل مرض العجوز؟

قال آييه بصوت خافت: مهما يكن من أمر فقد كان بيننا حب. ولفظ الكلمة الأخيرة باللغة الروسية.

ـ حب؟

أجابها آييه بسرعة: أو شيء من هذا القبيل.

فكرت أومكانيو في سرها: سيتعكر الطقس. هكذا كان الأمر دائماً. يكفي أن يدخل العجوز في حديث عن شيء غير عادي وغير واضح حتى يتعكر الطقس. هذا ما حدث منذ فترة قريبة حينما قال إن الناس أصبحوا يرمون الكثير من القمامة ويلوثون الطبيعة. وعاتب زوجته لأنها كانت ترمي القمامة في الريح وتضر بالسهل. لم تعلق أومكانيو على كلماته، مفترضة أن هذا كله كلام فارغ. لكن حينما قرأ لها آييه مقالاً في مجلة عن كارثة ناقلة نفط، وعن الطيور التي التصقت أجنحتها

(1) أناضير ــ مدينة في منطقة تشوكوتكا ذات الحكم الذاتي.

بأجسامها، وعن الأكوام الهائلة من الأسماك النافقة، أصابها الخوف، ولاحقتها الكوابيس طوال الليل، واستيقظت قبيل الصباح على دوي عاصفة ثلجية.

استمرت هذه العاصفة أربعة أيام.

ولماذا أخذ آبيه فجأة يتكلم على الحب؟ هذا شيء جديد. في الماضي كان يناقش طويلاً في العلم أو في السياسة، والآن يتحدث عن الحب.. ربما لأنه لم يشاهد أشخاصاً آخرين منذ وقت طويل. يجب إقناعه بالسفر إلى البلدة، ولقاء الأولاد، وهدهدة الأحفاد. أحبت أومكانيو هذه الرحلات كثيراً. ليس لأن هذا المكان لا يعجبها. تتلخص البهجة الرئيسية في هذه الزيارات في أنهما يستطيعان العودة في أي وقت إلى هنا، إلى هذه الأماكن المرتبطة بأعز الذكريات.

حينما كان آبيه يذهب للصيد في البحر، أو كان يذهب في السهل، كانت أومكانيو تتمشى أحياناً في لسان الأرض وتسترجع في ذاكرتها كوخها والقرية التي تلاشت. لم يبق من كوخها سوى بضعة أحجار كبيرة مستديرة كانت تثبت المسكن على الأرض أثناء الزوابع. لقد جرفت الرياح منذ زمن بعيد تلك الأشنيات الجافة التي كانوا يمدون عليها أرضية من جلد فيل البحر، وأزالت جميع روائح السكن. تستطيع إذا أمعنت النظر رؤية الموقد المكون من حجارة مسخمة مخرمة.

على طرف اللسان المتجه نحو البحر تتراءى الجدران شبه المهدمة للمدرسة القديمة. وكلما كبر جزء الحياة الذاهب في الماضي شعرت أومكانيو بالاضطراب، وهي تقترت من هذه الجدران التي كلستها الرياح والأمطار والثلوج والرذاذ البحري المالح. وتستعيد في ذاكرتها كيف نظرت إلى آبيه لأول مرة نظرة خاصة. ولكي لا تبدو حينها في نظره حمقاء عملت بجد كبير على تعلم القراءة والكتابة واللغة الروسية. ولم يكن عدد الكتب التي قرأتها أقل مما قرأه زوجها، لكنها لم تصرح له بذلك، لأنها تعتبر أنه لا يجوز حرمان الرجل من الشعور بالتفوق. لقد صعدت أومكانيو مع آبيه إلى قمة السعادة، وعلى الرغم من الريح والثلج والمطر والأنواء، فقد صمدت بثبات على هذه القمة.

نامت أومكانيو بقلق. وفي الليل أيقظها دوي الرياح. قالت لنفسها: لقد توقعت هذا، إنها عاصفة ثلجية.

انسلت بحذر من قسم النوم جاهدة في عدم إيقاظ زوجها، وخرجت من الكوخ. لفح وجهها الثلج والريح. فكت حبل كل كلب على حدة وأدخلته في الملحق. ثم راحت تتلمس الأرض حتى وجدت جلد الفقمة المشدود للتجفيف، فأخذت تنتزع الأوتاد المثبت بها. وفي هذه اللحظة شعرت بزوجها قربها. ساعدها آييه بصمت في سحب الجلد إلى الملحق.

اندست أومكانيو تحت اللحاف المصنوع من فروة الأيل الدافئة، وشعرت كيف تعود الحرارة إلى جسدها البارد. وتذكرت كلمات زوجها عن الحب. وقبل أن تغط في النوم تحت عواء الريح المتعاظم، وصَفْقِ جلود فيل البحر في السقف، فكرت: «وربما، هذا بالفعل هو الحب!». ■



قصة ساعة

كيت تشوبين (*)

ت. د. يوسف حطيني

معروف أنّ السيدة «مالارد» تعاني من اضطراب قلبي، لذا فقد اتخذ حرص شديد لينقل إليها خبر وفاة زوجها.

أختها جوزفين هي التي أخبرتها، من خلال جمل متقطعة، وتلميحات مبطنة، تبدي بقدر ما تخفي.

كان صديق زوجها ريتشارد هناك أيضاً، قريباً منها. وهو الذي كان في مكتب الصحيفة؛ حيث تلقى أخبار كارثة سكة الحديد، وكان اسم صديقه «برنتلي مالارد» يتصدّر قائمة القتلى. أخذ بعض الوقت ليتأكد بنفسه من حقيقة ذلك، عبر إرسال برقية ثانية. وسارع ليسبق أي صديق أقل منه حرصاً ووفاءً، في إيصال الرسالة الحزينة.

(*) كيت تشوبين (1850ــ 1904) كاتبة أمريكية، كتبت القصص القصيرة والروايات، وتعدّ رائدة الكتابة النسائية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في أمريكا. نشرت مجموعتين قصصيتين هما "شعب البايو" " BayouFolk" عام 1884 و"ليلة في أكادي" " Night in Acadie" عام 1897، كما نشرت روايتين هما "المذنِب" " At Fault" عام 1890 و" اليقظة"" The Awakening" عام 1899، ويتفق النقاد المعاصرون على أن تشوبين برعت في تصوير أدقّ المشاعر الإنسانية في جميع الموضوعات التي تناولتها.

لم تسمع الخبر كما تسمع كثير من النساء خبراً مماثلاً، بعجز كامل عن قبول فحواه، فقد بكت في الحال بشكل فجائي، وسقطت منهارة بين ذراعي أختها، وعندما انجلت عاصفة الأسى ذهبت إلى غرفتها وحيدة، ولم ترغب في أن يتبعها أحد.

هناك، حيث وُضِع كرسي مريح ذو ذراعين، في مواجهة النافذة المفتوحة، ألقت بنفسها. تحت ضغط الإنهاك البدني الذي لازم جسدها، وبدا أنه وصل إلى روحها.

استطاعت أن ترى في الجانب المكشوف من الساحة مقابل منزلها رؤوس الأشجار التي كانت كلها تهتز طرباً بالحياة الربيعية الجديدة.

أنفاس المطر المنعشة كانت تعبق في الجوّ، وثمة في الشارع بائع متجوّل ينادي على بضائعه، وأنغام أغنية بعيدة يغنّيها أحدهم، وتصل مبهمة إلى أذنيها، وعصافير دوريّ لا تحصى كانت تزقزق فوق الأفاريز.

وعبر الغيوم المتراكمة هنا وهناك، كانت تظهر قطع من سماء زرقاء في الجهة الغربية التي تقابل نافذتها.

جلست، وقد ألقت برأسها إلى الخلف، فوق وسادة الكرسي بهدوء، ودون أية حركة، سوى تنهيدة تصاعدت من حلقها وهزّتها مثل طفل يبكي من تلقاء نفسه لينام، ويغرق في أحلامه.

كانت شابة ذات وجه جميل هادئ، تظهر قسماته حزماً وقوة أكيدة، أما الآن فثمة نظرة كليلةٌ في عينيها اللتين كانتا تحدقان بعيداً باتجاه ثابت نحو واحدة من تلك الرقع الصغيرة في السّماء الزرقاء، ولم تكن تلك نظراتِ تأمل، بقدر ما كانت تعبّر عن استغراق في تفكير ثاقب.

كان ثمة شيء قادم إليها، وكانت تنتظره بخوف. ترى ماذا كان ذلك الشيء؟ لم تكن تعرف، فقد كان لطيفاً جداً، وعصيّاً على التسمية. لكنها شعرت به، يزحف من السماء، ثم يصل متقدّماً نحوها عبر الأصوات والروائح والألوان التي ملأت الجوّ.

صدرها يعلو ويهبط الآن مضطرباً. لقد بدأت بالتعرف إلى ذلك الإحساس الذي كان يقترب ليتملكها، وهي تجاهد لكي تقاومه بإرادتها الواهنة التي تشبه يديها البيضاوين الهزيلتين. وعندما حرّرت نفسها من ذلك الشعور هربت كلمة صغيرة

هامسة من شفتيها النحيلتين المنفرجتين. قالتها مرّة بعد مرّة تحت ضغط أنفاسها: «حرّة، حرّة، حرة».

فرت من عينيها الآن تلك النظرة المحدقة الحمقاء، وكذلك نظرة الرعب التي أعقبتها، وحلّت مكانها نظرة متوقدة مشرقة، وراح قلبها يخفق بسرعة، وأدفأ دمها المتدفق كلّ جزء من أجزاء جسمها.

لم تتوقف عن التساؤل عما إذا كان ذلك الإحساس مجرد بهجة شاذة سيطرت عليها، غير أن نفاذ بصيرة واضحاً وقوياً مكّنها من نبذ ذلك الإحساس كما ينبذ أمر تافه.

كانت تعلم أنها ستبكي عليه ثانية عندما ترى اليدين الرقيقتين الضعيفتين، وقد طواهما الموت، والوجه الذي لم يعبّر قط إلا عن حبها، وقد أصبح جامداً ورمادياً وميتاً. ولكنها رأت بعد تلك اللحظة الموجعة موكباً من السنوات الطويلة تأتي إليها، ولا تخص سواها بكل تأكيد. وفتحت ذراعيها ومدّتهما للترحيب بها.

لن يكون هناك من تعيش لأجله خلال تلك السنوات القادمة، ستعيش لنفسها فقط، لن تكون هناك إرادة قادرة على إخضاعها لذلك الإصرار الأعمى الذي يجعل الرجال والنساء يعتقدون أنّ لكل منهما الحق في فرض إرادته الخاصة على قرينه.

وبدا لها في لحظة الإشراق تلك، أن ذلك الأمر، سواء أكان القصد شريفاً أم وضيعاً، ليس أقلّ من جريمة.

لقد أحبّت زوجها في بعض الأحيان، وفي الغالب لم تحبه، ذلك لا يهمّ، وماذا يمكن أن يعدّ الحبّ، تلك الأحجية غير المفهومة، في مواجهة هذا التوكيد التام للذات الذي تعرفت إليه بشكل فجائي حالما داهمها ذلك الإحساس القويّ بوجودها: «حرّة! حرّة جسداً وروحاً» تابعت هامسة.

كانت جوزفين راكعة أمام الباب المغلق، واضعة شفتيها على مقبض الباب، ملتمسة الإذن بالدخول:

ـ «لويزا.. افتحي الباب، أرجوك.. افتحي الباب، ستؤذين نفسك، ماذا تفعلين لويزا؟ أناشدك الله أن تفتحي الباب».

- «انصرفي فأنا لن أؤذي نفسي».

لا.. كانت تستنشق جوهر الحياة الحقيقية من خلال تلك النافذة المفتوحة. خيالها كان يتدفق مسرعاً بمرح صاخب نحو أيامها القادمة: أيام الربيع، وأيام الصيف، وكل صنوف الأيام التي ستكون لها وحدها، وابتهلت بدعاء سريع تدعو الله فيه أن يطيل عمرها، فقد فكّرت، بارتعاد، منذ الأمس بأن حياتها ربما تكون طويلة.

أخيراً نهضت وفتحت الباب أمام إلحاح أختها، وفي عينيها بهجة النصر المحموم، وحملت نفسها دون وعي، مثل آلهة النصر، وأمسكت بخصر أختها، وهبطتا السلّم معاً. كان آل ريتشارد بانتظارهما في الأسفل، بينما كان شخص ما يفتح البوابة الأمامية بالمزلاج، ومن دخل من تلك البوابة كان برنتلي مالارد، وعليه بعض آثار السفر، هادئاً يحمل حقيبة سفره ومظلّته. كان بعيداً عن مكان الحادث، حتى إنه لم يعرف بشيء مما حدث.

وقف مذهولاً بسبب صرخة جوزفين الحادة، وبسبب حركة آل ريتشارد السريعة، وهم يحاولون إخفاءه عن نظرات زوجته.

وعندما أتى الأطباء قالوا أنها ماتت إثر أزمة قلبية ناجمة عن فرحة قاتلة.■

3 فصول من الكيخوته

ميغيل ده ثربانتس

ت: علي إبراهيم أشقر

تظلّ رواية دون كيخوته لثربانتس غضّة دائماً تُغوي بترجمتها مرة بعد أخرى.

وهذه فصول ثلاثة من الجزء الثاني ينتظمها موضوع واحد هو عزم دون كيخوته على المرور ببلدة طوبوسو لينال بركة سيدة أحلامه دولْثِنْيا ، والورطة التي وجد سانشو نفسه فيها لانكشاف كذبه في إيصال الرسالة التي بعثه بها سيّده إليها والجواب الذي حمله منها والطريقة التي تخلّص بها من ورطته.

الفصل VIII

حيث يُحكى عما حدث لدون كيخوته وهو ذاهب لرؤية سيدته دولْثِنْيا ديل طوبوسو

«تبارك الله القدير! ـ يقول حميدي بني خيلي في بداية الفصل الثامن هذا ـ تبارك الله» يردّدها ثلاث مرات ويقول إنه يطلق هذه التبريكات لرؤيته دون كيخوته وسانشو في الأرض الخلاء، ولأنّ قراء هذه القصة يمكنهم أن يدركوا أنه بدءاً من هذه النقطة تبدأ بطولات دون كيخوته وتابعه سانشو ، ولطائفهما، ويقنعهم أن ينسوا

أعمال الفروسية السابقات التي قام بها النبيل اللوذعي[1]، ويهتمّوا بـالبطولات القادمة التي تبدأ منذ الآن وهو في طريقه إلى طوبوسو، كما بدأت البطولات السابقات في حقول مونتييل وليس كثيراً ما يطلبه لقاء ما يعِد به، وهكذا يتابع قائلاً.

ظلّ دون كيخوته وسانشو وحدهما، وما إن ابتعد عنهما سانسون كرّاسكو[2] حتى شرع روثينانتِه يصهل والحمار يتأوّه، أمر عدّه الفارس وتابعه كلاهما علامة طيبة وفألاً سعيداً جداً، وإن كانت تأوّهات الحمار ونهيقه إن قلنا الصدق، أكثر من صهيل الكديش: فاستنتج من ذلك سانشو أن حظّه كان يفوق حظ سيده ويعلو عليه مستنداً إلى ما لا أدري من علم تنجيم كان يعرفه. لأن القصة لا تفصح عن ذلك. وإنما سُمع عنه فقط يقول إنه كان إذا عثر أو سقط على الأرض في بيته، يبتهج لعدم خروجه منه لأن العثرة أو السقوط لا ينجم عنهما سوى تمزّق الحذاء أو تهشّم الأضلاع ـ لكنه، وإن يكُ أحمق، فما كان يحيد في هذا الأمر كثيراً عن سواء السبيل. وقال له دون كيخوته:

ـ سانشو صديقي، الليل يُقبل علينا بسرعة وبظلام أشدّ مما نحتاج إليه كيما نستطيع رؤية طوبوسو نهاراً، مدينة حيث صمّمت على الذهاب قبل أن أشرع في أية مغامرة. وهناك سأحصل على بركة دولثِنيا منقطعة النظير، وعلى إذنها. وبهذا الإذن أفكر ويجب عليّ يقيناً أن أُنهي وأُنجز كلّ مغامرة خطِرة فلا شيء في هذه الحياة يجعل الفرسان الجوالين أكثر شجاعة من أن ينالوا التأييد من سيداتهم.

(1) Ingenioso ، ترجمها بعض التراجمة العرب تجوّزاً إلى «عبقري». وهي تعني: بارع، ماهر في فن ما، لوذعي، نابغة. أما عبقري بمعنى الإبداع الأسمى، فلها في الإسبانية مفردة نوعية هي genio اسماً وصفة، والنسبة منها genial. وهي من genius اللاتينية، وتعني الإلهة التي تتولّى رعاية المرء منذ ولادته حتى مماته، ثم تحوّلت مهمتها في القرن 17 إلى رعاية الإبداع، «خاصة هذا الإبداع الذي كان يبدو هبة من الآلهة»، على قول فولتير. ثم تحوّل المعنى إلى جنّي وعفريت، ولا ننسَ أن العرب نسبت العبقرية إلى وادي عبقر؛ حيث يكثر الجن. ــ المترجم.

(2) ابن قرية دون كيخوته، الذي شيعهما في هذا الخروج، والذي سيكون له دور هام في إعادة دون كيخوته إلى القرية عودة نهائية.

ـ وهذا ما أؤمن به ـ أجاب سانشو ـ، لكني أرى صعوبة في أن تستطيع أن تكلّمها أو تلتقيها، على الأقل، لا تستطيع جزئياً تلقي بركتها إلا أن تلقي بها إليك من فوق سياج الحظيرة حيث رأيتُها أوّل مرة لما حملت إليها الرسالة التي كانت تتضمن أنباء الحماقات والجنون، التي كنت تقوم بها في قلب سييرّا مورينا.

فقال دون كيخوته:

ـ أوَ تخيّلت تلك أسوجةَ حظيرة ، يا سانشو، حيث رأيتَ أو من حيث رأيت ذلك اللطفَ والجمال الذي لم يُوفَّ حقه من الثناء قطّ؟ إنْ هي غير ممرات ودهاليز وأروقة، أوَ كيفما سمّيتها، في قصور ملكية مترفة.

ـ كل شيء ممكن ـ أجاب سانشو ـ . لكنها بدت لي أسوجةً إنْ لم أكن فقدت الذاكرة.

ـ مع ذلك كلّه، فلنذهب إلى هناك، يا سانشو ـ رد دون كيخوته ـ ، ولا فرق عندي إن رأيتها من أسوجة أم من نوافذ أم من شقوق، أو من قضبان باب حديقة. وسيضيء فهمي ويقوّي قلبي كلُّ شعاع يصل عيني من شمس جمالها بشكلٍ أكون فيه فريداً ومن غير مثيل بالحصافة والشجاعة.

ـ لكن الحقيقة، يا سيدي ـ أجاب سانشو ـ أن شمس دولْثِنيا ديل طوبوسو هذه، لم تكن، لما رأيتها، ساطعة جداً حتى تُطلق أشعة. وإذْ كانت تغربل ذلك القمح الذي ذكرته، فربما حطّ ذلك الغبار الكثيف الناتج عنه كسحابة أمام وجهها فحجبته.

فقال دون كيخوته:

ـ عجباً يا سانشو، ما زالت تمضي في القول وفي التفكير والإيمان[1] وتلحّ على أن سيدتي دولْثِنيا كانت تغربل قمحاً كون ذلك حاجة وعملاً يبتعدان عما يعمله ويجب أن يعمله الأشخاص الأشراف المجبولون على أعمال وأُلهيات أُخَر، والمكرّسون لما يظهر من بعيد أهميتهم... ما أسوأ تذكرك، يا سانشو، أبيات شاعرنا التي يصف لنا فيها الأشغال التي كانت تقوم بها في بيوتها البلورية تلك الحوريات

(1) يلاحظ هنا كما في مواضع أخرى ميل ثربانتس إلى التكرار واستعمال المترادفات وهو أمر عدّه بعض النقاد عيباً.

الأربع - لما أخرجت رؤوسها من نهر التاخو المحبوب وشرعت تنسج في الحقل الأخضر تلك النسجَ المترفة التي يصفها لنا الشاعر الحاذق، وقد كانت كلها من ذهب وحرير ودرّ منظوم ومنسوج. وعلى هذا الشكل يمكن أن يكون نسج سيدتي لمّا رأيتها. لكن حسد ساحر شرير يتدخّل في شؤوني، بدّل كل ما يبعث السرور في نفسي وحوّلها إلى أشكال تختلف عن أشكالها. وهكذا أخشى أن يكون مؤلّف هذه القصّة عن بطولاتي التي يُقال إنّها تسري مطبوعة، عالِماً عدوّاً، فوضع فيها أشياء بدل أشياء، خالطاً حقيقة واحدة بألف كذبة، متسلّياً بقص أحداث أخرى خارج ما تتطلّبه تتمة حكاية حقيقية. آه، يا حسد! لأنت جذر شرور لا تنتهي، ولأنت سوس الفضائل! كل الرذائل يا سانشو، تجلب معها لذةً ما مجهولة. لكن رذيلة الحسد لا تجلب معها غيرَ السخط والأحقاد والغضب.

- هذا ما أقوله أنا أيضاً - أجاب سانشو -. وأظن أن شرفي في هذه الأسطورة أو القصة التي ذكرها لنا كراسكو ورآها عنا، مشدود إلى عربة تتردّد هنا أو هناك كما يقال، وهي تجوب الشوارع. وأُقسم بإيمان رجل صالح إني لم أقل سوءاً عن ساحر وليس لديّ أملاكٌ كثيرة يمكن أن أُحسد عليها، وإن يكن صحيحاً أنـي خبيث شيئاً ما، ولديّ بعض علامات الحمق؛ لكنّ غطاء بساطتي الكبير يغطّي ذلك كلّه و يستره، وهي بساطة طبيعية دائماً وليست صنعية قطّ. وإذا لم يكن لديّ شيء آخر سوى الإيمان الصُّلْب والصادق بالله الذي آمنت به دائماً وبكل ما جاءت به وآمنت الكنيسة الكاثوليكية الرومانيّة المقدّسة، وإذْ كنتُ عدوّاً لدوداً، كما أنا، لليهود، يجب على القصاصين أن يرحموني ويعاملوني معاملة حسنة في كتاباتهم. لكن، ليقولوا ما يشاؤون، فلقد ولدتُ عارياً وأجد نفسي عارياً: فلا أخسر ولا اربح. ولئن وجدت نفسي موضوعاً في هذه الكتب متنقِّلاً في هذا العالم من يد إلى يد، فلا يساوي عندي تينةً واحدة، أن يقولوا ما شاؤوا أن يقولوا.

- وهذا على ما يبدو يا سانشو - قال دون كيخوته - مثل ما حدث هذه الأزمان لشاعر مشهور كتب هجاء خبيثاً يهجو به المومسات كلّهن، فلم يضع ولم يذكر فيه سيدة كانت في موضع شكّ إن كانت كذلك. وإذ رأت هذه نفسها غيرَ مذكورة في قائمة السيّدات الأُخريات، تشكّت إلى الشاعر قائلة: ماذا رأى فيها حتى لا يضعها في

عداد الأخريات، فليوسّع الهجاء وليضعها في التوسعة، وإمّا لا، فعليه إعادة النظر بالمهمّة التي خُلق لها. وصنع الشاعر ذلك، فوضعها فيما لا يصحُّ عن سيدات عقائل. وقد رضيت هي بذلك، لرؤيتها نفسَها مع شهرة ، وإن تكن شهرة وضيعة. ويتطابق مع ذلك أيضاً ما يُحكى عن ذلك الراعي الذي أشعل النار في معبد ديانا المشهور وأحرقه، وهو معبد معدود بين عجائب الدنيا السبع، لا لسبب إلا ليظلَّ اسمه حياً عبر القرون القادمة، ولئن طُلب ألا يذكره أحد، وألا يشار إلى اسمه لفظاً أو كتابة كيلا تتحقق رغبته، فقد عُرف أن اسمه إيروستراتو. وكذلك ينحو هذا المنحى ما حدث للإمبراطور الكبير كارلوس الخامس مع سيد من روما. فقد أراد الإمبراطور أن يرى معبد روتوندا المشهور الذي كان يُسمى في العصور القديمة معبد الآلهة كلها، ويسمى اليوم باسمٍ أقرب للتقوى هو معبد كل القديسين، وهو أكمل الأبنية الباقية التي أشادتها الوثنية في روما، وحفظ شهرةَ عظمةِ مؤسسيه وروعتَهم. وقد بُني على شكل نصف برتقالة كبيرة حتى المدى الأقصى. وهو مضاء جداً من غير أن يدخله ضوء آخر سوى ما تأتي به نافذة، أو بقول أفضل، طاقة مستديرة موجودة في قمّته كان ينظر الإمبراطور منها إلى المبنى. وكان معه وإلى جانبه سيد من روما مبيّناً له جمالَ تلك الآلة المعمارية الكبرى المشهورة ومحاسنَها. ولمّا تنحّى الامبراطور عن الطاقة، قال له:

- «لقد راودتني الرغبة، يا صاحب الجلالة المقدّسة ، في أن أعانق جلالتكم، ثم أُلقي بنفسي من الطاقة إلى تحتُ لأُبقي شهرتي خالدة في الدنيا».

فأجاب الأمبراطور:

- «وأنا أشكركم على أنكم لم تنفذوا ذلك التفكير السيئ. ولن أضعكم، منذ الآن فصاعداً في موقف تبدون فيه مرّة أخرى برهاناً على إخلاصكم، لذلك، آمركم ألا تكلموني أبداً ولا تكونوا حيث أكون».

وكافأه إثر هذه الكلمات مكافأة جزيلة: أعني يا سانشو، أنّ الرغبة في بلوغ الشهرة فعّالة بشكل كبير. من تحسب الذي ألقى بهورائيو وهو بكامل سلاحه، من

فوق الجسر إلى أعماق نهر التيبر؟ من حرق ذراع موثيو ويده؟ من دفع كورثيو لِيُلقي بنفسه في عمق الهوّة الملتهبة وسْط روما؟ من جعل قيصر يعبر الروبيكون خلافاً لكل النذر التي كانت تبدو معاكسة لذلك؟ وبأمثلة أحدث، من أحرق السفن وجعل الإسبان الشجعان بقيادة المقدام كورتِس، معزولين عمّا يحتاجون إليه في العالم الجديد؟ وهذه المآثر الكبرى المختلفة كلّها وغيرها ما تزال وكانت وستكون أعمال شهرة يرغب بها البشر الفانون جائزة لخلودهم أو لجانب من هذا الخلود استحقاقاً لأعمالهم الشهيرة. لكننا نحن ـ المسيحيين والكاثوليك والفرسان الجوالين ـ يجب علينا أن نهتمّ بالمجد في القرون القادمة، وهو المجد الأبدي في المناطق الإثيرية والسماوية أكثر من اهتمامنا بباطل الشهرة التي تُنال في هذا العالم الحاضر والزائل. ولا بدّ لهذه الشهرة مهما تطلْ من أن تنتهي في هذا العالم ذاته الذي له أجلٌ مسمّى. وهكذا يا سانشو، لا ينبغي لأعمالنا أن تخرج عن الحدّ الذي وضعه لنا الدين المسيحي الذي ندين به. يجب علينا أن نقضي على الغرور بالتفوّق، وعلى الحسد بالأريحيّة والشجاعة، وعلى الغضب بالضبط الرصين وهدوء النفس، وعلى الشراهة والنوم بقلة الأكل وبكثير من الأرق الذي نأرقه، وعلى الدعارة والفسق بالإخلاص الذي نحتفظ به لمن جعلناهنّ سيدات أفكارنا، وعلى الكسل بالضرب في أنحاء العالم كلّها باحثين عن مناسبات يمكن أن تجعلنا، بل تجعلنا فرساناً مشهورين، فضلاً عن كوننا مسيحيين. وانتبه يا سانشو، إلى الوسائل التي نبلغ بها أقصى الثناء الذي يجلب معه شهرة عريضة.

ـ لقد فهمت فهماً جيداً جداً كل ما قلته لي حتى الآن ـ ردّ سانشو ـ .لكنني، مع ذلك كله، أريد من سيادتك أن تزيل (SORBIESE) شكّاً ورد إلى ذاكرتي الآن حول هذه النقطة.

ـ تعني Asolbiese[1] يا سانشو ـ قال دون كيخوته ـ . قل ما تشاء فسوف أجيب بما أعرف.

(1) يخطئ سانشو دائماً في لفظ الكلمات فيصحح له دون كيخوته خطأه ـــ المترجم.

ـ قل لي ، يا سيدي، ـ أجاب سانشو ـ أين هم الآن هؤلاء من أمثال قيصر وأوغسطس والفرسان الشجعان المذكورين، وقد صاروا الآن أمواتاً؟

أجاب دون كيخوته:

ـ الوثنيون في النار بلا ريب ، والمسيحيون إن كانوا صالحين، فهم إمّا في المطهّر أو في الجنة.

ـ جيّد ! ـ قال سانشو ـ . لكن، أعلمني الآن: أيوجد أمام هذه المدافن؛ حيث ترقد أجساد هؤلاء الأسياد، مصابيحُ من فضة، أم أنّ جدران كنائسهم الصغيرة مزدانة بعكاكيز أو أكفان وشعور وسيقان وعيونٍ من شمع؟ وإذا لم يكن لديهم ذلك: فبم هي مزدانة؟

فأجاب دون كيخوته عن ذلك:

ـ إن مدافن الوثنيين كانت في معظمها هياكل فخمة: فقد وُضع رفات يوليوس قيصر فوق هرم من الحجر ذي ضخامة كبيرة ، وهو يُسمى اليوم في روما مِسلّة سان بدرو. وقد جُعل مدفن أدريانو قلعة جد كبيرة كأنها قرية، وقد سمّي كتلة هدريان moles Hadriani ، وهو اليوم قلعة سَنْتْخيل في روما ، وقد دفنت الملكة آرتِميسا زوجها موزوليو في ضريح عُدّ إحدى معجزات الدنيا السبع. لكن، لا هذه المدافن ولا مدافن أخرى كثيرة كانت للوثنيين زُينت بالأكفان ولا بأية تقدمات أخرى ولا علامات تدلّ على أن المدفونين فيها كانوا قديسين.

ـ إلى ذلك قصدي ـ ردّ سانشو ـ فقل لي الآن أيهما أعظم: بعث ميّت أم قتل عملاق؟

ـ الجواب في اليد. ـ أجاب دون كيخوته ـ بعث ميت أعظم.

ـ أمسكت بك ـ قال سانشو ـ إذاً، شهرة من يُحيي الموتى ويردّ البصر إلى العميان، ويقوّم العرجان ويشفي المرضى وتشتعل أمام مدافنهم مصابيح، وكنائسهم تغصّ بالأتقياء الراكعين ممجدين آثارهم، ستكون في هذا القرن والقرون القادمة خيراً من تلك التي تركها ويتركها الأباطرة والفرسان الجوّالون كلّهم، الذين كانوا في هذه الدنيا.

ـ وأنا أقرُّ أيضاً بهذه الحقيقة. ـ أجاب دون كيخوته.

ـ إذا كان لأجساد القدّيسين وآثارهم، هذه الشهرة وهذه النعم والامتيازاتُ، كما يُسمى ذلك ـ أجاب سانشو فإنّ لهم، برضا الكنيسة المقدسة الأمّ وإذنها، مصابيحَ وشموعاً وأكفاناً وعكاكيز ورسوماً وشعوراً وعيوناً وسيقاناً تزيد بها من الورع وتضخّم الشهرة المسيحية. أمّا عظام القدّيسين و بقاياهم فيحملها الملوك على الأعناق، ويقبّلون قطع عظامهم، ويزيّنون ويُثرون بها مصلّاهم وأجمل مذابحهم.

ـ ماذا تعني بكل ما قلته، يا سانشو؟ ـ قال دون كيخوته.

ـ أعني أن نجتهد لنكون قدّيسين ونبلغ بأقصر مدّة، الشهرة الصالحة التي نبتغيها ـ قال سانشو. ولاحظْ يا سيدي ، أنهم بالأمس أو أوّل أمس، أي منذ قليل يمكن القول بطريقة أخرى، رسموا أو طوّبوا راهبَيْن حافيين[1]. وصار الآن من سعادة المرء الكبرى أن يُقبّل أو يلمس السلاسل التي كانت تزنّر جسديهما وتعذّبهما؛ وكما قلت، هي موضع تقدير أكثر مما يُقدر سيف رولان المحفوظ في خزانة أسلحة سيّدنا الملك حفظه الله. وهكذا يا سيدي، خير للمرء أن يكون راهباً متواضعاً، مهما يكن نظام رهبنته، من أن يكون فارساً جوّالاً شجاعاً، وإن دستتين من أنظمة الرهبنة تبلغ بالله مالا تبلغه ألفا طعنة رمح يطعن بها عمالقة ومسوخ ووحوش.

ـ كل ذلك صحيح ـ أجاب دون كيخوته ـ . لكننا لا نستطيع أن نكون جميعاً رهباناً. وهناك طرق كثيرة يُوصل الله بها أنصاره إلى الجنة. والفروسية دين. وهناك فرسان جوّالون في دنيا المجد.

ـ نعم ـ ردّ سانشو ـ . لكني سمعت من يقول إنّه يوجد في الجنة من الرهبان أكثر من الفرسان الجوّالين.

ـ وهذا صحيح ـ أجاب دون كيخوته ـ ، لأن عدد رجال الدين أكبر من عدد الفرسان.

ـ وكثيرون هم الفرسان الجوّالون ـ قال سانشو.

ـ كثيرون ـ أجاب دون كيخوته ـ لكنهم قليلون الذين يستحقون اسم الفارس.

****

(1) نسبة إلى أحد نظم الرهبنة الذي كان يأمر أتباعه بالسير حفاةً زيادة في التقوى ــ المترجم.

انقضى الليل والنهار التالي عليهما في هذه المحادثات وأشباهها من غير أن يحدث لهما شيء يستحق الذكر، وهذا ما أثقل شيئاً غيرَ يسير على دون كيخوته. وأخيراً، اكتشفا في اليوم التالي عند حلول الليل مدينة طوبوسو الكبيرة.

وبرؤيتها ابتهجت عزائم دون كيخوته وأحزنت سانشو، لأنه ما كان يعرف بيت دولثِنْيا التي لم يرها في حياته، كما لم يرها سيّده. وكانا مضطربيْن كليهما، أحدهما لأنه راغب في رؤيتها، والآخر لأنه لم يكن رآها. وما كان سانشو يتخيّل ماذا عليه أن يعمل إذا أرسله سيّده إلى طوبوسو. وأخيراً، أمر دون كيخوته بدخول المدينة عند مجيء الليل، وبانتظار حلول الوقت الموعود دخلا المدينة حيث حدثت لهما أشياء تقود إلى أشياء.

****

الفصل IX

حيث يُحكى ما سوف يُرى فيه

كان الليل قد انتصف تماماً تقريباً، لمّا غادر دون كيخوته وسانشو الجبل ودخلا طوبوسو. كانت البلدة في صمت هادئ لأن سكانها كلّهم كانوا ينامون ملء جفونهم كما يُقال عادةً. وكان الليل مضاء نصف إضاءة، إلاّ أنّ سانشو كان يريده أن يكون مظلماً تمامَ الإظلام، كيما يجد في ظلمته عذراً لحماقته. وما كان يُسمع في المكان كلّه سوى نباح كلاب، كان يصمّ أذني دون كيخوته ويثير الاضطراب في قلب سانشو. وكان الحمار ينهق من حين لآخر، والخنازير تقبع، والقطط تموء، وكانت أصواتها مختلفة النغمات تتضخّم بصمت الليل، وقد كان ذلك كلّه فألاً سيئاً في نظر الفارس العاشق. لكنه ، مع ذلك كله، قال لسانشو:

ـ سانشو ، بُنيّ، توجّهْ إلى قصر دولثِنْيا، فلربّما وجدناها يقظانة.

ـ إلى أي قصر ينبغي لي أن أسير، يا قرص الشمس ـ أجاب سانشو ـ إذا كنت لم أرَ من ضخامته سوى بيت صغير جداً؟

فأجاب دون كيخوته:

ـ ربّما تكون انسحبتْ حينئذٍ إلى شقّة ما صغيرة في قصرها لاهيةً وحيدة مع جارياتها كما هو العُرف والعادة عند السيّدات رفيعات المقام والأميرات.

ـ سيدي ـ قال سانشو ـ ، إذْ أنك تريد، على الرغم منّي، أن يكون بيت سيدتي دولثِنيا قصراً، أوَ في هذه الساعة نجد الباب مفتوحاً؟ أو يكون حسناً أن نقرع الباب بالمِقرعة كيما يسمعونا ويفتحوا لنا مثيرين الاضطراب والضوضاء بين الناس كلّهم؟ أم سوف نقرع بيت محظيّاتنا كما يفعل الفسّاق الذين يأتون ويقرعون ويدخلون أية ساعة يشاؤون مهما تكن متأخرة؟

ـ فلنجد أوّلاً بأول القصر ـ أجاب دون كيخوته ـ . حينئذ سأقول لك ما يصلح لنا أن نعمله. وانظر يا سانشو، إمّا أن يكون بصري ضعيفاً، أو أن ذلك الجُرم والظلّ الذي يظهر من هنا، ربما كان قصر دولثِنيا.

ـ إذاً، سِرْ أنت ـ أجاب سانشو ـ ربما كان كذلك، حتى لو رأيته بعيني ولمسته بيدي، لَمَا صدّقت ذلك إلاّ إذا صدّقت أن الوقت الآن نهار.

فسار دون كيخوته. وما هي غير متّي خطوة حتى اصطدم بالجسم الذي كان يشكل الظلّ، فوجده برجاً كبيراً. فعرف أن ذلك الجسم ليس قصراً، وإنما هو كنيسة البلدة الكبرى. فقال:

ـ لقد وجدنا كنيسة ـ يا سانشو.

ـ إني أرى ذلك ـ أجاب سانشو ـ ، والحمد لله أننا لم نعثر على قبرنا. وليس علامةً طيبة أن نسير في المقابر هذه الساعات. ولطالما قلت لك إنْ لم تخنّي ذاكرتي، إن بيت هذه السيّدة يجب أن يكون في زاروب لا منفذ له.

ـ لعنة الله عليك، يا أحمق! ـ قال دون كيخوته ـ . أين وجدت الجواسق والقصور[1] الملكية مشيّدة في زواريب غير نافذة.

(1) يستعمل ثربانتس كعادته، كلمتين مترادفتين تقريباً. الأولى من مصدر عربي وهي Alcazar، القصر، والأخرى من أصل لاتيني palacio. وكلمة جوسق بالعربية و alcazar في الاسبانية لهما معنى واحد: 1 ـ الحصن، 2 ـ القصر الصغير. أما palacio فلها معنى عام يشمل القصور الملكية وغيرها. ـ المترجم.

- سيدي - أجاب سانشو - لكل بلدٍ عادتُهُ. ربما كان من عادة طوبوسو هنا أن تُبنى القصور والمباني الضخمة في زواريب غير نافذة. أرجوك يا سيّدي أن تدعني أبحث في هذه الشوارع أو الزواريب التي تعرض لي: فربّما وجدتُ في زاوية ما هذا القصر الذي ربما رأيته تأكله الكلاب، وهذا يجعلنا مهزّئين مُطاردين.

- تكلم باحترام عن أمور سيّدتي، يا سانشو - قال دون كيخوته - ودعنا في سلام، ولا نضيع المهم فالأهمّ.

- أنا سأضبط نفسي - أجاب سانشو - . لكن، بأيّ صبر يمكنني أن أتحمّل إرادتك في ان أعرف بيت سيدتنا وأجده في منتصف الليل! فإذا كنتُ رأيته مرةً واحدة فقط، فكيف لا تجده أنتَ الذي ربما رأيتَه ألف مرة؟

- أنت تصيبني باليأس، يا سانشو - قال دون كيخوته - . تعالَ إلى هنا، يا كافر: ألم أقلْ لك ألف مرّة إني لم أر في حياتي كلّها منقطعة النظير دولثِنْيا، وإنّي لم أعبر عتباتِ قصرها قطّ، وإنّي عاشق بالسماع والاعتماد على الشهرة الكبرى التي يمتلكها جمالها وعقلها؟

- الآن أسمعك - أجاب سانشو - ، وأقول إنّك إذا لم ترها، فأنا أيضاً لم أرها.

- هذا غير ممكن - رد دون كيخوته - ؛ أنت قلت لي على الأقل إنّك رأيتها تغربل قمحاً لمّا حملت إليّ جواب رسالتي التي بعثتها معك.

- لا تهتمّ بذلك، يا سيدي - أجاب سانشو - ، فها أنا أُعلمك أن رؤيتي لها والجواب الذي حملته لك كانا سماعاً أيضاً. لأن معرفتي من هي دولثِنْيا تشبه ضرب السماء بقبضتي.

- سانشو، سانشو - أجاب دون كيخوته - ، هناك أوقات للسخرية، وهناك أوقات تبدو فيها السخرية رديئة وتقع موقعاً سيئاً. ألأنّي أقول إني لم أرَ سيّدة روحي ولم أكلّمها، ترى من الواجب عليك أن تقول أيضاً إنّك لم تكلّمها ولم ترها مع أن الأمر عكس ذلك، كما تعلم؟

كانا في هذه الأحاديث لما رأيا رجلاً قادماً مع بغلتين ليعبر من حيث كانا، وحكما من الضوضاء التي كان يثيرها المحراث الذي يجرّ على الأرض، أنه ربما كان

فلاحاً بكّر قبل مجيء النهار ليحرث حقله. كان الفلاح يغنّي ذلك الرومانث الذي يقول:

عليكم دارت الدوائر

في معركة رونثبايّس، يا فرنسيون.

ـ فلأقتلْ يا سانشو ـ قال دون كيخوته، وهو يستمع إليه ـ إنْ كان سيحدث لنا شيء طيّب هذه الليلة. ألا تسمع ما يغنيّ هذا الفلاح؟

ـ بلى، أسمع ـ أجاب سانشو ـ ، لكن، ما علاقة مطاردة رونثبايس بغايتنا؟ كذلك كان بإمكانه أن يغني رومانث كالائينوس calainos . ولا أهمية لذلك كلّه في حدوث شيء طيّب أو سيء في قضيّتنا.

وصل أثناء ذلك الفلاّح الذي سأله دون كيخوته:

ـ أتعلم يا صديقي الطيّب أسعدك الله، أين هي قصور منقطعةِ النظير الأميرة دولثِنْيا ديل طوبوسو؟

ـ أنا غريب يا سيدي ـ أجاب الفتى ـ ، وإني منذ أيّام قليلة في هذه البلدة في خدمة فلاح ثريّ لحراثة أرضه. في هذا البيت المتطرّف يقطن الخوري وسادن كنيسة المكان. كلاهما أو أحدهما يعرف أن يعطيكما جواباً عن هذه السيّدة الأميرة ، لأن لديهما قائمةً بسكان طوبوسو كلّهم . وإن كنت أرى أنه لا تقطن البلدة كلّها أميرةٌ. نعم، لدينا سيّدات كثيرات هامّات كلّ منهن يمكن لها أن تكون أميرة في بيتها.

ـ إذاً ، يا صديقي، قد تكون بين هذه السيدات الأميرةُ التي أسأل عنها ـ قال دون كيخوته ـ .

ـ قد يكون ذلك ـ أجاب الشابّ ـ . ووداعاً ، فقد أقبل الفجر.

وساق بغلتيه من غير أن يلتفت إلى أسئلة أخرى. وإذْ رأى سانشو سيّده دهِشاً وكذلك مستاء، قال له:

ـ سيّدي، النهار يجيء بأقصى سرعة، ولن يكون صواباً أن ندع الشمس تطلع علينا في الشارع. سيكون من الخير أن نخرج خارج المدينة، فتختبئ أنت في حَرَجٍ قريب من هنا، وأعود أنا نهاراً ولن أترك زاوية واحدة في المدينة كلها من غير أن

أبحث فيها عن بيت سيّدتي، أو جوسقها أو قصرها. وسوف أكون تعساً جداً إن لم أجده. وإذا وجدته، سأكلّمك وأقول لك أين وكيف تظلّ بانتظار أن أعطيك الأمر والخطّة لرؤيتها من غير انتقاص لكرامتها وشهرتها.

فقال دون كيخوته:

ـ لقد قلت، يا سانشو، ألف حكمة داخل حلقة من الكلمات القليلة: وأحسدك على النصيحة التي أسديتها إليّ. وإني أتلقّاها بطيب خاطر. هيّا، يا ولد، ولنذهب لنبحث عن مكان أختبئ فيه، وأنت ستعود للبحث عن سيّدتي ولترى وتكلّم هذه السيّدة التي أنتظر من تعقلها وتهذيبها أفضالاً عجائبية.

كان سانشو يتحرّق ليُخرج سيّده من البلدة كيلا يتحقّق من كذب الجواب الذي حمله إليه من طرف دولثِنْيا، إلى سيّيرا مورينا، لذلك عجّل بالخروج الذي تمّ في الحال. ووجدا على بعد ميلين من المكان حَرَجاً أو غابة اختبأ فيها دون كيخوته ريثما يعود سانشو إلى المدينة ليكلم دولثِنْيا. وحدث له في هذه السّفرة أشياءُ تتطلب انتباهاً وتصديقاً جديدين.

الفصل X

حيث يُحكى عن الحيلة التي احتال بها سانشو ليسحر الآنسة دولثِنْيا، وأحداث أُخَر مضحكة كما هي حقيقية

لما وصل مؤلف هذه القصّة الكبيرة لقصّ ما يُقصّ في هذا الفصل، قال إنّه ربّما كان يريد أن يضرب عنه صفحاً بصمت خشية ألا يُصدّق. لأن أشكال جنون دون كيخوته بلغت الحدود والتخوم القصوى التي يمكن للمرء أن يتخيّلها، بل تجاوزت بمسافة الحدود القصوى. وأخيراً كتبها بالطريقة التي قام بها دون كيخوته، على الرغم من الخوف والخشية، من غير أن يُضيف إلى القصّة أو ينزع منها ذرّة واحدة من الحقيقة، ومن غير أن يأبه شيئاً بالاعتراضات التي يمكن أن تعدّه كاذباً؛ وقد كان على صواب، لأن الحقيقة تضعف ولا تستسلم، وهي تعلو دائماً على الكذب كما يطفو الزيت فوق الماء. وهكذا يقول متابعاً قصّته: وإذْ اختبأ دون كيخوته في الحرج،

أو أجمة البلوط أو الغابة الكائنة قرب طوبوسو الكبيرة، أمر سانشو أن يرجع إلى المدينة وألا يعود منها إليه من غير أن يكلم من طَرَفه أولاً سيدته، طالباً منها أن تتفضل فتسمح لنفسها أن ترى فارسها الأسير، وتتكرم عليه فتمنحه بركتها التي يمكن أن يأمل بسببها نتائج سعيدة للغاية في بوادره ومشاريعه الصعبة. وتكفّل سانشو أن يعمل كما أمره به ويأتيه بجواب طيّب كالجواب الذي أتى به أوّل مرة.

ـ سرْ، يا بني ـ ردّ دون كيخوته ـ، ولا تضطرب متى رأيت نفسك إزاء ضوء شمس الجمال الذي تبحث عنه. ما أسعدك، بل أنت أسعد تابعي الدنيا كلّهم! اشحذ ذاكرتك، ولا يغبْ عنك كيفيّة استقبالها لك: إن كانت تتغيّر ألوانها ساعة تعطيها رسالتي. إن كانت تخرج عن هدوئها وتضطرب حينما تسمع اسمي، إن كانت لا تسعها المخدة إذا وجدتّها مصادفة جالسة على منصة سلطتها المُترفة؛ وإذا كانت واقفة، فانظر إليها إن كانت تستند إلى هذه القدم تارة، وإلى تلك القدم تارة أخرى، إن كانت تكرر الجواب الذي تعطيكه مرّة أو مرتين، إن كانت تبدّله من الرّقة إلى الجفاء، ومن المرارة إلى الحبّ، إنْ كانت ترفع يدها إلى شعرها لتسوّيه وإن يكن غير مشوش. وأخيراً، انظر إلى أفعالها وحركاتها كلها. لأنك إذا حكيت لي كيف كانت تلك الأفعال، فسوف أستنتج منها ما تخبّئه في قرارة قلبها حيال ما يمسّ واقعة حبي . واعلم إن كنت لا تعلم يا سانشو، أن الأفعال والحركات الخارجية التي يبديها المحبّون إذا ذُكر حبهم، هي برُد مضمونة تجلب أخبار ما يجري بعيداً في داخل الروح. اذهب يا صديقي، وليكن قائدك حظاً آخر خيراً من حظي، وعُد بنتيجة أخرى خير مما أخشاه وأنتظره في هذه الوحدة المُرّة التي تتركني فيها.

ـ سأذهب وأعود سريعاً ـ قال سانشو ـ، فوسّع قلبك الصغير الذي لا يزيد اليوم عن بندقة، وانظر إلى ما يقال عادة: إن قلباً شجاعاً يحطم حظّاً سيئاً، وحيث لا يوجد شجيرات بلّوط لا توجد أوتاد، ويقال أيضاً : يطلع الأرنب من حيث لا يخطر بالبال. أقول ذلك إننا إذْ لم نجد قصور سيدتي أو جواسقها هذه الليلة، فالآن أفكّر أن أجدها نهاراً وقت أقلّ ما يكون تفكيري فيها، وإذا وجدتها فدعوني بها.

ـ يقيناً، يا سانشو ـ قال دون كيخوته ـ، أنت تورد أمثالك دائماً جدّ مطابقة لِما نحن بصدده مثلما أعطاني الله خير حظّ فيما أرغب فيه!

انصرف سانشو بعد ذلك القول، ووكز حماره، وظل دون كيخوته على الحصان مستنداً إلى الركاب وإلى مقبض رمحه، تملؤه تخيلاتٌ حزينة وغامضة، فنتركه حيث هو، ونذهب مع سانشو الذي ابتعد عن سيّده وهو لا يقّل عنه اضطراباً وتفكيراً. وما كاد يخرج من الغابة حتى التفتَ برأسه ولمّا رأى أنّ دون كيخوته لا يظهر له، ترّجل عن حماره وجلس قرب شجرة يحدّث نفسه و يقول لها:

ـ فلنعرفْ ، أخي سانشو، إلى أين أنت ذاهب الآن: أتبحث عن حمار كنت فقدته؟

ـ كلاّ، يقيناً.

ـ إذاً، عمّ تبحث؟

ـ إني أبحث عن أمر جدير بالاعتبار ، عن أميرة ، وفيها أبحث عن شمس الجمال والسماء كلها معاً.

ـ وأين تظنّ أن تجد ما ذكرته ، يا سانشو؟

ـ أين؟ في مدينة طوبوسو الكبرى.

ـ جيّد! ومنْ طرف مَن جئت تبحث عنها؟

ـ من طرف الفارس المشهور، دون كيخوته ديلا مانتشا الذي يُعطب العوران ويُطعم العطشان ويسقي الجوعان.

ـ كلّ ذلك جيد جداً . أوتعرف بيتها، يا سانشو؟

ـ يقول سيدي إنه يجب أن يكون قصوراً ملكية ، أو جواسق مترفة.

ـ أوَ رأيته ذات مرّة؟

ـ لا انا ولا سيدي رأيناه قط.

ـ أوَ يبدو لك صواباً أو فعلاً حسناً أن يعلم أهالي طوبوسو أنك هنا بنيّة إخراج أميراتهم خفية وإثارة قلق سيداتهم ، فيأتوا ويطحنوا أضلاعك ضرباً بالعصيّ خالصة. ولا يتركوا فيك ضلعاً سليماً؟

ـ في الحقيقة ، قد يكونون على صواب كبير إذا لم يأخذوا بالاعتبار أنـي مرسـل وأني:

رسول أنت ، يا صديق

فلا إثم عليك ، لا.

ـ لا تثق بذلك ، يا سانشو. لأن أهالي لامنتشا غضوبون مثلما هـم شـرفاء . ولا يقبلون دغدغات من أحد. فوالله، إن شمّوا رائحتك، فإني أحكم لك بسوء الحظ.

ـ بُعداً لك، يا عاهر! اللهمّ حواليّ ولا عليّ [1] ! كلا؛ إنمـا أبحـث عـن تعقيـد البسيط إرضاء للآخر! وفوق ذلك، سيكون البحث عن دولثِنيا في طوبوسو، كالبحث عن ماريكا [2] في رافينا [3]، وعن حامل الثانوية [4] في سلمنقة. الشيطان ، الشيطان ولا أحد غيره من ورّطني في هذا الأمر.

هذه المناجاة أجراها سانشو في نفسه، وأخرجته منها عودته إلى القـول في نفسه:

ـ يقيناً أن للأشياء كلّها علاجاً ما عدا الموت الذي سنمرّ من تحت نيره جميعـاً بانقضاء الحياة مهما يثقلْ علينا ذلك. ولقد رأيت ألف علامة تـدلّ على أن معلمي مجنون يستحقّ الربط، وأنا أيضاً لا أتخلّف عنه في الجنون، بل إني أشدّ حمقـاً منـه، لأني أتبعه وأخدمه، إن صح المثل القائل: «قلْ لي من تعاشر ، أقلْ لـك مـن أنـت»، والمثل الآخر: «ليس مع من وُلدت، بل مع من تعيش». وإذْ كـان مجنونـاً ، كمـا هـو حقاً، جنوناً يجعله يضع معظم الأحيان أشياء محلّ أشياء أخرى، ويحكم على الأبيض أنه أسود، وعلى الأسود أنه أبيض كما تراءى له لمّا قال إن طواحين الهواء عمالقة، وإنّ بغال رجال الدين جِمال ، وقطعان الأغنام جيوش أعداء، وأشياء أُخـر كثيرة من هذا النوع، فلن يكون صعباً جداً جعله يعتقد أن أول فلاحة أعثر عليها

(1) في الأصل: صبي هناك، يا صاعقة! ــ المترجم.

(2) ابنة سانشو.

(3) مدينة ايطالية

(4) المقصود كرّاسكو ابن قرية دون كيخوته ــ المترجم.

ها هنا هي دولثِنْيا، فإذا لم يصدق أحلف له، وإذا هو حلف، فسوف أحلف مرّة أخرى، وإذا لجّ، ألجّ أنا أكثر منه وبشكل تكون لجاجتي دائماً فوق لجاجته، وليأتِ ما يأتي. وبهذه اللجاجة ربما أحصل منه على ألا يرسلني مرة أخرى في سفرات مشابهة ، إذا رأى سوء الرسالة التي أجلبها له منها؛ أو ربما فكّر، كما أتخيّل، أن ساحراً شريراً من أولئك الذين يزعم أنهم يريدون بها شرّاً قد بدّل شكلها لِيُلحق به السوءَ والأذى.

بهذا التفكير هدأت روح سانشو، وعدّ مهمته قد أنجزت حقاً، ماكثاً هناك حتى المساء مُفسحاً في المجال لتفكير دون كيخوته كيما يحسبه قد ذهب وعاد من طوبوسو؛ حدث له ذلك كلّه على شكل حسن إلى أن نهض ليركب حماره، فرأى ثلاث قرويات قادماتٍ من طوبوسو باتجاهه، يمتطين ثلاثة أو ثلاث جحاش، لأن المؤلف لا يُفصح عن ذلك، وإن يكن بالإمكان الميل إلى الاعتقاد أنها كانت أُتُنا لأنها مطايا الفلاحات المألوفة. وإذ لم يلحّ هو على ذلك فلا داعي للتوقف كيما نتحقق منه. لمّا رأى سانشو الفلاحات هرع مرة أخرى بحثاً عن سيده دون كيخوته فوجده يتأوّه وينطق بألف شكوى من شكاوى الحب. ولما رآه دون كيخوته قال له:

ـ ما وراءك، سانشو صديقي ؟ أيمكنني أن أعلّم هذا اليوم بحجر أبيض أم أسود؟

ـ الأفضل ، يا سيدي ـ أجاب سانشو ـ أن تعلّمه بالمُغْرة كعناوين قاعات الدرس كيما يراها جيداً من ينظر إليها.

ـ على هذا الشكل، جئت بأنباء طيبة ـ ردّ دون كيخوته.

ـ طيبة جداً حتى ما عليك أن تفعل شيئاً سوى أن تحثّ روثينانته وتخرج إلى الأرض الخلاء لترى السيّدة دولثِنْيا ديل طوبوسو التي جاءت مع فتاتين أخريين من فتياتها كيما تراك.

ـ يا إلهي القدوس! أي شيء تقول يا صديقي سانشو؟ ـ قال دون كيخوته ـ . إياك أن تخدعني ، أو تفرح أحزاني الحقيقية بأفراح زائفة.

ـ ماذا أجني بخداعك يا سيدي إذا كنتَ قريباً جداً من كشف الحقيقة؟ ـ أجاب سانشو ـ . انخسْ حصانك، وتعال وانظر الأميرة سيدتنا قادمة لابسة ومزدانة، أخيراً، كما يليق بها. هي وفتاتاها جمرة من ذهب وكلهن عرانيس لآلئ، وكلهن ماسات

وياقوت وإستبرق من أعلى طراز. وشعورهن مرسلة على ظهورهن، وهي أشعة شمس أخرى، كثيرة تلعب بها الريح، خاصة أنهن يقدمن راكباتٍ أفراساً conaneas بُقعاً. وما عليك إلا أن تراها.

- تعني «Hancaneas»[1]، يا سانشو.

- الفرق قليل بين conaneas و Hancaneas - أجاب سانشو - . لكن، أيّا تكن المطية التي يأتين عليها، فهن قادمات كأنق ما تكون السيّدات اللاتي قد يرغب فيهن المرء، خاصة الأميرة سيدتي دولثِنيا التي تبهر الحواس.

- هيّا بنا، سانشو - أجاب دون كيخوته -. وسوف أهبك حلوان هذه الأخبار غير المنتظرة كما هي جديدة، خيرَ غنيمة أكسبها في أوّل مغامرة أقوم بها، وإذا كان لا يرضيك ذلك، فقد عهدت إليك بنتاج أفراسي الثلاث التي ظلّت كما تعلم، لتلِد في مرج بلدية قريتنا.

- إني اكتفي بالمهار - أجاب سانشو -، فليس مضموناً أن تكون غنائم مغامراتك الأولى جيدة.

وخرجا من الغابة وهما في هذا الحديث، واكتشفا قريباً منهما القرويات الثلاث. ومدّ دون كيخوته بصره في انحاء طريق طوبوسو كله، وإذ لم يرَ فيه غير الفلاحات الثلاث، اضطرب اضطراباً كاملاً، وسأل سانشو إن كان تركهن خارج المدينة.

- كيف يكون خارج المدينة؟ - أجاب سانشو -، أم أن عينيك في قفا رأسك حتى لا ترى أنهن هؤلاء القادمات إلى هنا متلألئات كالشمس ذاتها في عزّ الظهيرة؟

- أنا لا أرى يا سانشو سوى ثلاث فلاحات على ثلاثة حمير «قال دون كيخوته».

- الآن أعوذ بالله من الشيطان! - أجاب سانشو -. أيمكن أن تبدو لك ثلاثة أفراس، أو كيفما سميتها، بيضٍ كندف الثلج حميراً؟ سبحان الله! فلتُنتفْ لحيتي إن كان ذلك صحيحاً.

- لكني أقول لك إنها حقاً حُمُر أو أُتُن كما أنا دون كيخوته وأنت سانشو بانثا. أو على الأقلّ هكذا بدت لي.

(1) نسبة إلى موضع في انكلترا.

ـ اسكت يا سيدي! ـ قال سانشو ـ ولا تقل كلمة كهذه ، بل انفضِ النوم عن عينيك وتعال نقدّم الاحترام لسيدة أفكارك التي صارت قريبة.

ولمّا قال ذلك تقدّم لاستقبال القرويات الثلاث وترجّل عن الحمار وأمسك برسن حمار إحدى القرويات، وقال وهو راكع على الأرض:

ـ يا ملكة الجمال وأميرته ودوقته، فلتتفضل معاليك وعظمتك أن تستقبلي بلطفك ومشيئتك فارسك الأسير الذي يقف هنا وقد صار حجراً رخاماً مضطرباً خائر القوى أنْ رأى نفسه في حضرتك البهيّة. وأنا سانشو تابعه. وهو الفارس المُعلم دون كيخوته ديلامانشا المعروف باسم آخر هو الفارس ذو الوجه الكئيب.

حينئذٍ ركع دون كيخوته إلى جانب سانشو، وراح ينظر بعينين جاحظتين وبصر مضطرب إلى ما كان يسميه سانشو ملكةً وسيدة؛ وإذْ لم يكتشف فيها سوى قروية ليست بذات وجه جميل جداً، وإنما هي مدوّرة الوجه فطساء، حارَ وذَهِل من غير أن يجرؤ على فتح شفتيه. وكانت القرويات دهِشاتٍ أيضاً أنْ رأين هذين الرجلين المختلفين جداً راكعين ، ولا يدعان رفيقتهما تمضي إلى الأمام. لكن الفتاة المُحتجزة المنقبضة والضجِرة، كسرتِ الصمت وقالت:

ـ تنحّيا عن الطريق واتركانا نمر . فنحن مستعجلات.

فأجاب سانشو عن ذلك:

ـ آه، يا أميرة طوبوسو وسيدتها كلها! كيف لا يعطِف قلبك الكبير إذْ يرى راكعاً أمام حضرتك السامية، عمودَ الفروسية الجوالة ودعامتها؟

ولما سمعت ذلك إحدى الفتاتين الأخريين، قالت:

ـ لكن، ففي، يا حمارة حميي، فأنا أشدّ عليك. انظرا إلى أي شيء جاء هذان السيدان ليسخرا من القرويات! وكأننا لا نعرف هنا أن نسخر كما يسخران! اذهبا في طريقكما واتركانا نسير في طريقنا، وبالسلامة لكما.

ـ انهض يا سانشو ـ قال تلك اللحظة دون كيخوته ـ إني أرى أن آلهة الحظ التي لا تشبع من إيذائي، قد سدّتِ الطرق التي يمكن أن يأتي منها شيء من السرور إلى هذه المهجة المعذّبة التي تسكن جسدي. أمّا أنتِ، يا أغلى ما يمكن للمرء أن يرغب

فيه، ويا غاية اللطف البشري والدواء الوحيد لهذا القلب المحزون الذي يعبدك، فإن الساحر الخبيث الذي يطاردني ووضع في عيني سحباً وأغشية، قد بدّل من أجلهما، ومن أجلهما فقط، جمالك منقطعَ النظير، وحوّل وجهك إلى وجه فلاّحة بائسة، إن لم يكن قد غيّر وجهي أيضاً إلى وجه مسخ ما ليجعله بغيضاً في عينيك، فلا تكفّي عن النظر إليّ برقة وحب رائيةً في هذا الخضوع والركوع الذي أقوم به لجمالك المشوّه، التواضعَ الذي تعبدك به روحي.

- عجباً لك، يا جدي! - أجابت القروية - يا صديقتي، إني أسمع غزلاً. ابتعدا واتركانا نمر، ونحن شاكرات لكما.

تنحّى سانشو وسمح لها بالمرور وهو في غاية السرور لخروجه بشكل جيد من ورطته. وما كادت القروية التي مثّلت صورة دولثِنْيا، ترى نفسها حرّة حتى نخست (فرسها) بمسلة كانت في طرف عصاها، فشرعت الحمارة تجري قُدُماً في المرج. وإذ أحستَ الحمارة بوخزة المسلة التي أزعجتها أكثر من المألوف أخذت ترمح على شكل أسقطت فيه السيدة دولثِنْيا أرضاً. ولمّا رأى دون كيخوته ذلك هرع لإنهاضها، وسانشو لتسوية البردعة التي مالت أيضاً إلى بطن الحمارة فحزمها. إذاً، سُوّيت البردعة وأراد دون كيخوته أن يرفع سيدته المسحورة بين ذراعيه ليضعها على الحمارة، فأعفته من هذه المهمة بنهوضها عن الأرض، ورجوعها قليلاً إلى الوراء لتكتسب عزماً وانطلقت واثبة واضعة يديها كلتيهما على كفلي الأتان وألقت بجسمها فوق البردعة أرشقَ من الشاهين راكبة الفرشخى كأنها رجل. وقال سانشو حينئذ:

- أقسم إنّ السيدة معلمتنا أنشط من قطاميّ وتستطيع أن تعلم أمهر قرطبي أو مكسيكي الركوب على طريقة الفرسان ! فقد اجتازت قربوس السرج الخلفي بقفزة واحدة، وجعلت (الفرس) تركض من غير مهاميز وكأنها حمار وحش. ولا يقلّ في ذلك عنها فتاتاها. وكلهن يجرين كما الريح.

وتلك كانت الحقيقة، لأن دولثِنْيا لمّا رأت نفسها راكبة اندفعت الأخريان إثرها وانطلقن يجرين من غير أن يلتفتن برؤوسهن حتى مسافة تزيد عن نصف فرسخ. تابعهن دون كيخوته بنظره، ولما رأى أنهن لا يبنّ له التفت إلى سانشو قائلاً له:

ـ كيف يبدو لك مقدار كُره السحرة لي؟ وانظر إلى أيّ مدى يمتدّ خبثهم والحسد الذي يكنّونه لي، لأنهم أرادوا أن يحرموني من السرور الذي كان بإمكاني الحصول عليه برؤيتي سيدتي في كيانها. في الواقع، أنا ولدت لأكون نموذجاً للتعساء ولأكون هدفاً ودريئة تُسدّد إليها وتصيبها سهام الحظ العاثر. واعلم، يا سانشو، أن هؤلاء الغدّارين لم يكتفوا بتغيير هيئة سيدتي دولثِنيا وتشويهها، وإنما شوّهوها وحوّلوها إلى شكل جد وضيع، وجد قبيح كشكل تلك القروية، ونزعوا عنها في آن واحد كلّ ما هو خاص بالسيدات الكرائم وهو الرائحة الطيّبة، لسيرهن دائماً وسط العنبر والأزاهير. وإني أعلمك يا سانشو، أني لمّا جئت لأرفع دولثِنيا على فرسها (كما تزعم أنت، وتبدو لي حمارة) شممت منها رائحة ثوم نيء خنق روحي وسمّمها.

ـ آه، ياهمج! ـ صرخ سانشو في هذه الأثناء ـ آه، يا سحرة لدودين وسيئي النية، ويا حظ من يراكم مُعلّقين بسلك من خياشيكم كما يُعلق السردين بقضيب من قصب. فأنتم تعرفون كثيراً، وتقدرون على أشياء كثيرة وتصنعون شراً كبيراً. يكفيكم يا حمقى، أنكم حوّلتم لؤلؤتي عيني سيدتي، إلى عفصة بلوط، وشعرها الذهبي إلى ملامح قبيحة من غير أن توفروا الرائحة التي ربما كنا استنتجنا بواسطتها ما يختبئ تحت تلك القشرة البشعة، وإنْ لم أرَ قط، إذا قلنا الحق، بشاعتها وإنما جمالها الذي يزيد فيه درجةً وبعض القراريط شامةٌ على شفتها اليمنى بشكل شارب عليه سبعُ شعرات أو ثمان كأنها خيوط ذهب وتزيد في طولها عن شبر.

ـ ولا بدّ لدولثِنيا من أن يكون لها شامةٌ على لوح الفخذ تناظر الشامة التي لها على الوجه طبقاً لتناظر شامات الوجه مع شامات الجسم، لكن شعراتٍ بالضخامة التي ذكرتها طويلة جداً بالنسبة للشامات ـ قال دون كيخوته ـ.

ـ إذاً، أقول لك أنها كانت تبدو ملائمة لها ـ أجاب سانشو ـ.

ـ وهذا ما أؤمن به، يا صديقي ـ رد دون كيخوته ـ، لأن الطبيعة لم تضع شيئاً في دولثِنيا إلا كان كاملاً ومُنجزاً على أحسن وجه. وهكذا، لو كان لها مئة شامة كالتي

تذكرها، فهي ليست شامات، وإنما أقمار ونجوم متلألئة. لكن، قل لي يا سانشو: ذلك الذي بدا لي بردعة وسوّيته أنت، أكان سرجاً عارياً أم مقعداً عادياً؟

ـ لم يكن سوى سرج فارس مغطّى بغطاء ناعم يساوي نصف مملكة لعِظم ترفه ـ أجاب سانشو ـ.

ـ واعجبا أني لم أرَ ذلك، يا سانشو! ـ قال دون كيخوته ـ. الآن أقول لك مرّة أخرى وسأقول ألف مرة إنّي أتعس البشر.

تعِب سانشو من عمله على إخفاء ضحكته وهو يسمع حماقات سيده المخدوع على شكل ناعم جداً. وبعد أحاديث أُخر كثيرة جرت بين الرجلين، امتطيا أخيراً دابتيهما من جديد، وتابعا طريقهما إلى سرقسطة حيث كانا يفكران أن يصلا في وقت يستطيعان أن يُدركا احتفالاتٍ كبرى تجري عادة في هذه المدينة العظيمة كل عام. لكن، قبل وصولهما إلى هناك حدثت لهما أمور تستحق لكثرتها وكِبرها وجِدّتها أن تُكتب وتقرأ كما سنرى لاحقاً. ■

الخروج

عدالة آغا أوغلو

ترجمها عن التركية:
جوزيف ناشف



الخروج مسرحية من فصل واحد

الفتاة

الأب

((غرفة صغيرة دون نوافذ.. هناك باب واحد.. في الغرفة رفوف، وجدران، وفراش للتنظيف بأشكال متعددة.. مكانس.. علب لمبيدات الحشرات.. أوان متعددة الأشكال.. علب منظفات.. هناك العديد من المبيدات وجدت لهذه الغاية.. هناك إعلانات ورقية على الجدران... أفيشات صغيرة، وكبيرة عليها رسوم، والبعض الآخر دون رسوم.. أغلب هذه الأفيشات تبين مقاومة هذه الحشرات، ونقرأ عليها: «كيف تحارب الحشرات الضارة؟ أسهل الطرق للقضاء على حشرات الحمام.. الطبعة الثانية». «كيفية القضاء على العقارب، والحشرات، والذباب، ومواجهة كل هذه المخاطر»، «استعمل هذه القنبلة للقضاء عليها نهائياً» «يمكنك أن تستريح بعد استعمال هذا الدواء الفعال».. «أدوية لا تخيب أبداً».. «يمكنك القضاء عليها من الوهلة الأولى».. بعض هذه الكتابات مكتوب باليد.. هناك كتابات لا يمكن قراءتها، لأنها تتصاعد نحو الأعلى مثل السلم.. نجد مغسلة في إحدى الزوايا، وفي زاوية أخرى طاولة خشبية.. يجلس رجل مسن عند رأس الطاولة، وهو الأب، وقد مال برأسه على دفتر كبير

موجود أمامه، إنه يجري بعض العمليات الحسابية.. أيضاً نجد فتاة في العشرين، أو الخامسة والعشرين من العمر.. صفراء اللون تحاول أن توقف لعبة أمامها.. هناك ضوء أحمر يلمع من إحدى العينين، وضوء أخضر من العين الأخرى.. الضوءان يشعلان وينطفئان الواحد بعد الآخر)).

الفتاة: قفي على رجليك أيتها الصغيرة.. قفي لمرة واحدة.

الأب: «يجري الحسابات» خمس علب من مسحوق الصابوالكبريت.. ثلاث كيلوات من (أستبريك) أربع علب من الـ ددت.. كيلوان من الدواء المميت.. (50) سم من الدانتيل.. «يرفع رأسه» ما هذه؟

الفتاة: «دون اهتمام» إنها من أجل اللعبة يا أبي.

الأب: «بانزعاج» دائماً اللعبة.. دائماً اللعبة.. تشترين كل شيء من البائع.. تشترين كل ما يبيع.

الفتاة: وماذا يبيع سوى مبيدات الحشرات؟ ماذا يبيع سوى الفراشي، والمكانس؟

الأب: «بشك» ها أنت اشتريت منه الدانتيل.. إن لم يكن يبيع هذا، فمن أين اشتريته؟!.

الفتاة: «خائفة» خمسون سنتيماً.

الأب: «بشك» أم أنك خرجت دون علمي؟

الفتاة: أنت تعرف أنني لا أستطيع الخروج، حتى لو أنني أردت ذلك.

الأب: «ينظر إلى وجه ابنته لفترة.. يبدو أن شكه قد زال.. يعود ثانية إلى دفتره، ويكتب» خمسون سنتيماً من الدانتيل من أجل اللعبة «يبتسم» هل أصبحت جميلة إذاً؟

الفتاة: «تلتفت إلى اللعبة» هيا.. قفي.. هيا.. قفي هكذا..

الأب: «يرفع رأسه عن الدفتر» تكلمي..

الفتاة: ماذا؟

الأب: هل أصبحت جميلة إذاً؟

الفتاة: من؟

الأب: اللباس الداخلي للعبة.

الفتاة: «تحاول إيقاف اللعبة على قدميها، وترفع تنورتها، ثم تتوقف.. تسرع إلى الجدار الموجود في الخلف.. تقع اللعبة.. تأخذ الفتاة علبة مبيد، وترش أسفل الجدار» ثلاثة.. لقد قتلت ثلاثة..

الأب: «يضرب بقوة على الطاولة» لقد استعملت البخاخ مرة أخرى.. البخاخ غال جداً.. ألا يمكنك أن تستعملي قدميك في القضاء عليها؟ ماذا سيحدث إن دهستها بقدميك؟

الفتاة: «بحذر» ستتسخ شحاطتي.

الأب: أنت متأففة، وعصبية المزاج.

«تأخذ الفتاة مكنسة، وفرش خانه، وتكنس أسفل الجدار، ثم تفرغ ما في الفرش خانه ضمن صفيحة القمامة الموجودة في إحدى الزوايا، وبعدها تغلق غطاء الصفيحة بقوة، وتنظر إلى يديها».

أنت عصبية جداً، وكأن الحشرات لا تكفيها المبيدات.. تصرفين كل ما بقي لي من مال على النظافة..

الفتاة: «تذهب إلى المغسلة الموجودة في إحدى الزوايا، وتبدأ بغسل يديها بالصابون» حشرات الحمام تزداد يوماً بعد يوم.

الأب: لم تغسلين يديك بالصابون؟

الفتاة: لقد اتسختا.

الأب: لم تتسخا.. أنت لم تمسكي الحشرات.. أمسكت بالمكنسة.

الفتاة: «تنشف يديها، وتنظر إليهما» كما تعرف يا أبي.. أنا أشعر دائماً أنني أمسك الحشرات، أحس دائماً أنها بين يدي، «تشم يديها، وبعد أن تتأكد أن والدها قد عاد إلى حساباته، تذهب، وتصب بعض الكولونيا على يديها»؟

الأب: «يرفع رأسه بسرعة» لم سكبت كولونيا؟

الفتاة: «تخبئ يديها خلف ظهرها» لم أضع.

الأب: بل وضعت.. وضعت.. شممت رائحتها «يعود إلى دفتر حساباته، ويضع رأسه بين يديه، «وبصوت باكٍ» ستغرقينني.. ستغرقينني كلياً «يئن مثل المريض» كلياً.. كلياً..

الفتاة: «تذهب إلى جانب والدها، وهي حذرة» لا تبك يا أبي.. لا تبك «تبدأ بالبكاء بشكل عادي» فقط قليلاً من الكولونيا.. نقطتين فقط.. كل ما في الأمر.. الزجاجة مكتوب عليها (غصن الربيع) هل تفوح رائحة كريهة من غصن الربيع؟ هل هي مغشوشة؟ «تبكي بقوة أكبر؟» إنه موسم ربيع الفتيات.. الفتيات.. إنهن يعشن مع آبائهن في الربيع «بحشرجة» مع الحشرات..

الأب: «يرفع رأسه، ويحاول الضحك» لِمَ تبكين إذاً؟ هه؟ لم؟ آه منك أيتها الملعونة «يحاول ممازحتها» لم؟ لم هه؟ لم؟

الفتاة: «تضحك من ممازحة والدها» لا شيء «تهرب، وتذهب إلى لعبتها، وتحاول أن تجعلها تقف على قدميها ثانية» هيا.. هيا.. هيا.. هيا.. «تقع اللعبة على الأرض» إنها لا تقف.. لا تقف أبداً.. تسقط.. تتهاوى دائماً..

الأب: «يقفز من مكانه، ويتجه إلى الجدار الموجود في الجهة اليسرى، وينظر إليها بدقة «يخلع حذاءه، ويضرب الجدار» لقد

هربت.. إلى أين هربت؟ «يفتش».

الفتاة: «تذهب إلى والدها، وتبحث معه» لقد هربت.. الأفضل أنها هربت.. لا أريد أن تقضي عليها فوق الجدار.. الجدران تتسخ.. أنا أحب الإعلانات، ولكن ما بداخلها غير صحيح، أعرف أن ما كتب دجل..

الأب: «يستمر في البحث» اللعنة عليها.. فيما هي تتجه إلى هذه تراها اختفت فجأة.. الإنسان يصاب بالحيرة..

الفتاة: نعم.. فعلاً هذا أمر محير.. لو كان الأمر غير محير لأصبح سهلاً..

الأب: «يعود إلى الطاولة» انتظري هناك.. انتظري.. ستخرج الآن من ثقب ما..

الفتاة: «تميل على الأرض» صغيرات.. بكميات لا بأس بها.. كلهن صغيرات.. قطعان.. لا يمكن البحث.. إنها قطعان «تدوس بقدمها على الأرض، وباشمئزاز» اتسخت.. كل شيء اتسخ، حتى شحاطتي، والأرض أيضاً.

الأب: توقفي.. لا داعي كي أتحدث. أريد أن أنتهي من هذه الحسابات.

«تخلع الفتاة الشحاطة التي قتلت بها الحشرات.. تتجه قفزاً وبشحاطة واحدة إلى المغسلة، وتملأ دلوا من الماء، ثم تضع فيها حفنة من الصابون.. تفور منها فقاعات.

تأخذ قطعتين من القماش، ثم تتجه إلى المكان الذي قتلت فيه الحشرات، تضع قطعة من القماش في الدلو، وتعصره، ثم تمسح أسفل الشحاطة التي في يدها، ثم تنتعل الشحاطة، وتعود ثانية إلى المغسلة.. تغسل يديها بالصابون، ثم تضع قليلاً من الكولونيا.. يشم الأب.. يهز رأسه بعصبية.. تعود الفتاة

ثانية إلى الدلو، وتضع فيه قطعة القماش ثانية، وتعصره، ثم تمسح الأرض بقوة، وفيما تفعل هذا، يرتسم الاشمئزاز والقرف على وجهها، وبعد ذلك تمسك قطعة القماش برؤوس أصابعها، وتحمل الدلو باليد الأخرى، وتتجه نحو الباب.. تقف في العتبة».

الفتاة: ليتني أستطيع الذهاب بعيداً.. أبعد من هذه العتبة..

الأب: «يرفع رأسه فجأة، ويتحدث بانزعاج» أين تذهبين؟

الفتاة: «تكمل حديثها» لن أخرج إلى الخارج.

الأب: بل كنت ستخرجين..

الفتاة: كنت سأفرغ الماء من العتبة.. مثل كل مرة.. من العتبة.

الأب: «يقفز من مكانه، ويتجه نحو الفتاة» تريدين التلاعب علي أليس كذلك؟ تريدين التلاعب، والهرب..

الفتاة: «تغضب لأول مرة.. تفتح الباب.. ترى ظلاماً دامساً في الخارج» قلت لك سأفرغ الماء من العتبة.. سأقف في العتبة، وأسكب الماء خارجاً.

الأب: «يشير إلى الخارج» انظري كيف هو الظلام.. انتبهي.. إياك أن تخرجي.. الظلام دامس.

الفتاة: «تنظر بخوف إلى الخارج» نعم.. ظلام شديد.. ظلام دامس.. «تسكب بسرعة ما في الدلو نحو الخارج، ثم تعود باتجاه المغسلة» ما هذه القذارة يا إلهي.. ما هذه القذارة؟

«يغلق الأب الباب بسرعة، ويظل واقفاً في مكانه» يجب أن نفتح حفرة.. يجب أن نضع المياه الآسنة في تلك الحفرة.. ستكون الحفرة في مكان مضيء.

الأب: «ينظر إليها باهتمام» تستطيعين إفراغها في المغسلة.. لا داعي للخروج.. هناك حفرة للمغسلة «يتأكد من إغلاق الباب، ثم

يعود ثانية إلى الطاولة».

الفتاة: «تغسل الدلو في المغسلة» لقد اتسخ هذا المكان.. اتسخ لدرجة أنني عندما أغسل وجهي أشم رائحة الحشرات الميتة..

الأب: يجب أن تعتادي.. على المرء أن يعتاد على كل شيء.

الفتاة: «تتوقف لفترة وتفكر» أنا لست طفلة.. لقد كبرت، ورغم هذا، فأنا لم أعتد.. «تلقي نظرة خفيفة على الباب» لم أعتد أبداً «لوالدها»، لم أعتد على هذا يا أبي.

الأب: «يحسب» هناك نقص.. دائماً هناك نقص.. كيلو من الكبريت للاستفادة منها في البيت، وكيلو آخر من الكبريت لوضعها تحت الجدران.. إن سعر الكيلو من الكبريت «يرفع رأسه، وكأنه أحس بشيء ما» لمَ نشتري نحن الكبريت؟ الكبريت يستخدم لإخافة الأفاعي

الفتاة: «بعد غسل الدلو، تغسل يديها بالصابون» استخدام الكبريت يجعل حشرات الحمام تهرب أيضاً؟ ألم يقل البائع هكذا؟ «تشم يديها» الأفاعي تذهب إلى الأماكن التي توجد فيها الحشرات.. هكذا قال البائع.

الأب: هكذا يقنعنا البائع.. إنه يجعلنا نخاف، وفي الوقت نفسه يشجعنا على شراء الدواء لأن له فوائد كثيرة..

الفتاة: ولكن من الضروري جداً إخافة الأفاعي، الأفاعي..

الأب: «يقاطعها مفكراً» ولكن علينا أن نتخلص أولاً من الحشرات... إن انتهت الحشرات فإننا ننتهي من الأفاعي أيضاً.

الفتاة: «متعبة» وماذا نفعل سوى ذلك يا أبي؟ منذ أن وعيت، ونحن في هذا البيت «فجأة ترمي نفسها على أنبوب الماء» هاهي.. اثنتان معاً «تخلع شحاطتها، وتضرب الحشرات» لقد هربت.. هربت الاثنتان معاً.. ترى إلى أي ثقب هربتا؟ «تأخذ علبة من

الرف» ليتنا نستطيع مغادرة هذا البيت.

الأب: عادت ثانية إلى استخدام البخاخ.. كم مرة حذرتك.. إن لم نكن في حالة حرجة لا نستعمل هذا البخاخ.. استعملي آلة البخ (الطروبة).. دعيه.. بخي الثقب.. هيا!

الفتاة: «عابسة.. تأخذ آلة البخ، وتبدأ البخ في الثقب» هذا الدواء تفوح منه رائحة كريهة.. رائحة لا تطاق.

الأب: أنت منزعجة دون سبب.. تنزعجين من كل شيء.. لقد مللت. «الفتاة تتجه نحو المغسلة وتبدأ بالغثيان» أنا لا أشعر بها أبداً «يرى ابنته مصابة بالغثيان.. يقف مضطرباً ويتجه إليها» هل أنت مريضة؟

الفتاة: معدتي مضطربة..

الأب: أخشى أنك «تستقيم الفتاة، وتنظر إليه بحدة» يعني.. حامل؟

الفتاة: «باضطراب» كيف؟ «بفقدان أمل» وممن؟ «تبكي» إن كان ولا بد، فإن ذلك من حشرات الحمام.. ماذا يمكنني أن أنجب؟ إن كنت سأنجب، فإنني سأنجب دزينة من الحشرات.

الأب: «يمسك ابنته، ويجلسها عل مقعد» يا لك من فتاة مضحكة.. كثيراً! «تبكي الفتاة» يا لك من فتاة ممازحة.. تحاولين البكاء، ولكنك في الوقت نفسه.. تضحكين تضحكين أليس كذلك؟ هيا.. اضحكي... هيا.. ألا تضحكين؟ استمعي إلى ما سأقوله لك.. سأحكي لك حكاية جميلة.. حكاية جميلة لم أحدثك عنها من قبل.. ستدوخين فيها.. ستقولين لي: آه يا أبي ما هذه الحكاية الجميلة؟ اسمعي الآن.. اسمعيني ولا تبكي.. لا تبكي.. سأحكي لك إ ن لم تبكي.. إن بكيت فلن أقول لك شيئاً.. ستسرين بها كثيراً.. ليست إشاعة، بل حكاية جرت «يتحدث دون أمل» في زمن ما.. يعني في أحد الأزمنة.. لقد

حدثت هذه الحكاية في أحد الأزمنة.. كان هناك رجل فقير جداً.. فعل أمراً سيئاً. تعرف إلى رجل غني جداً.. كان هذا الرجل الغني جداً، يقيم في مكان غير معروف.. صحيح أنه كان يقيم في مكان غير معروف، ولكنه كان يذهب كل أسبوع إلى القضاء، نعم إلى القضاء.. يبيع كل منتجاته.. لقد كان يمتلك منتجات كثيرة، وبعد بيع منتجاته يمتلئ كيسه بالمال، ويعود إلى مكانه.. إلى بيته، وفيما هو عائد إلى بيته، كان يمر على أماكن خالية تماماً، لأن بيته في مكان ما.. كما قلت لك.. كان هناك رجل فقير جداً.. ألم أقل لك هذا من قبل؟ وذات يوم، وفي ليلة قاسية جداً..

الفتاة: «تقاطعه باكية» أي شيء جميل في هذه الحكاية؟ إنها حكاية سيئة جداً.

الأب: «يركع إلى جانب ابنته، ويأخذ يديها بين يديه» لم تعجبك هذه الحكاية إذن؟ ولكن نهايتها جميلة.. استمعي إلى نهايتها. ستسرين كثيراً.

الفتاة: «باكية» لا أريد.

الأب: لا تريدين هه؟ لو أنك استمعت إليها لكان أفضل.. على أية حال.. الحمد لله أنني أعرف حكاية أخرى... هذه أفضل من تلك، ولكن لا تبكي.. سأحكيها لك إن لم تبك.. هيا.. قولي لن أبكي «الفتاة تبكي بحشرجة» على أية حال.. سأحكي لك، وإن كان بإمكانك البكاء، إبكي.. إنها حكاية جميلة.. آه.. يا لطيف.. يا لطيف.. أنا لم أستمع إلى حكاية جميلة كهذه يا حياتي.. اسمعي.. «يبدأ الحكاية، وهو فاقد الأمل» هناك امرأة عجوز.. هذه المرأة العجوز نظرت طويلاً إلى الماء.. لقد كان هناك وادٍ أمام منزلها ينصب فيه الماء.. نظرت طويلاً إلى الوادي، ثم فكرت لماذا أصبحت عجوزاً شمطاء إلى هذه

الدرجة..؟

الفتاة: «تبكي بقوة أكثر» إنها حكاية حزينة جداً يا أبي.. حزينة..

الأب: صدقيني إنها ليست كذلك.. استمعي إلى نهايتها أولاً.. ستنفجرين من كثرة الضحك.. أجل ستضحكين كثيراً.. لقد استمرت هذه العجوز الشمطاء بالنظر إلى الماء، والتفكير، وذات يوم خطر ببالها خاطر «يضحك رغماً عنه» أتعرفين ماذا خطر ببالها؟ لقد التقت بشاب في أحلى أيام شبابها.. يومها عشقته.. نعم هذا ما خطر ببالها، وشعرت أنها منذ فترة طويلة لم تعشق أحداً.. لم تبن علاقة مع أي رجل.. ولهذا..

الفتاة: كل هذا لأنها لم تجد رجلاً يهتم بها.

الأب: اعتقدي كما تشائين.. صحيح أن هذه المرأة عجوز قبيحة، ولكنها كانت تملك شيئاً جميلاً أمام الجميع.. كانت غنية..

الفتاة: وبالاضافة إلى هذا، فنحن لسنا أغنياء أيضاً «تقف فجأة» ليس لدي سوى حشرات الحمام.. لا نملك شيئاً سوى الحشرات التي لم نستطع القضاء عليها..

الأب: يكفي أنني موجود؟ أنا من أجلك، وأنت من أجلي.. يكفي أننا موجودان؟ رغم أن تلك المرأة كانت وحيدة.. لا يتحدث معها سوى راعي القطعان.. هل الخادم بسوية الأب؟ أو الآنسة بسوية السيدة؟ آنسة وسيدة.. أب وابنته.. كما قلت لك لقد كان الراعي هو الوحيد الذي يتكلم مع تلك المرأة.. الراعي مريض.. وعندما يحل الليل يدخل الراعي مع مرضه، والقطيع.. ليس لديه أحد يتحدث معه.. الرعاة دائماً وحيدون.. لقد كان هذا الراعي يجلس تحت شجرة في الليل الدامس...

الفتاة: أنت تدخل القتامة إلى نفسي يا أبي.

الأب: «يقف غاضباً» ألا تريدين أن أحكي معك؟

الفتاة: ولكنك لا تحكي لي..

الأب: إذن لن تبكي؟

الفتاة: «تصيح» جميع أطرافي تعيش في القذارة.. هذه القذارة لم أستطع التخلص منها.

الأب: «يفقد رباطة جأشه، ويصيح هو أيضاً» أنت فتاة مزاجية.. أنت مصابة بالهذيان، والثرثرة لقد مللت.. مللت أنت لا تدعيني أكمل حساباتي أيضاً.. كي يعمل المرء في تدقيق حساباته يجب أن يكون في وضع هادئ، ونشيط أولاً..

الفتاة: «تقترب منه بهدوء» جسدي متعب.. أنا متعبة.. متعبة.

الأب: أنت لست طبيعية.. ما الذي جعلك متعبة؟ نحن نحارب الحشرات.. هذا كل ما في الأمر.. هل أنت الوحيدة التي تحارب الحشرات؟

الفتاة: «بهمهمة» دائماً في هذه الغرفة.

الأب: وماذا لو أنك كنت تحاربين جيشاً؟ هه؟ إني أسألك؟ الحرب في الساحات مثل الرِّجال.. الآخرون كالنساء، والفتيات.. وابل من القنابل.. دم الإنسان.. دم هه؟ أنت لم تعتادي على دم الإنسان، كل ما في الأمر حشرات الحمام.. أنت تنزعجين حتى من هذه.. إنني أشتري الدواء دائماً.. دون توقف.. ماذا تريدين أكثر من هذا يا ابنة الخنزير؟

الفتاة: «تلعب مع اللعبة.. تبدو عليها علامات الخوف تتحدث مع اللعبة» سأحررك.. صدقيني سأحررك.. دعي الأنوار تشتعل في عينيك.. عندما تشتعل هذه الأنوار.. أجل هذه الأنوار، وبشكل مستقيم.. مستقيم.. صحيح.. الحشرات.. أنت «وكأن السلسلة قد انحلت منذ فترة طويلة» عندما تشتعل في عينيك الأنوار نفسها... تكونين حرة.. مستقيمة.. ماذا قصرت تجاهك؟ ما هو

ذنبي؟ ولدت.. و.. (تستجمع أفكارها) أيتها اللعبة.. أنت لا تخافين، ولا ترتعبين من أي شيء في هذا البيت.. الخوف.. «تبكي فجأة» إني أختنق.. «ترمي نفسها باتجاه الباب».

الأب: «يلحق بها» لا تذهبي.. سأخرجك إن كنت تريدين ذلك.. سأمسك يدك، وآخذك إلى الحديقة أجل إلى الحديقة.. إن كنت تحبين الإوز العراقي، فإننا.. معاً..

الفتاة: أنت خرف.. خرف وأناني.. نذهب نحن الاثنين هه؟

الأب: سنشتري مبيدات جديدة..

الفتاة: ليت هذه الجدران تهوي على رأسك.. «تدفع الأب، وتفتح الباب.. نرى الظلام الدامس من خلف الباب، وتدخل العاصفة إلى الداخل».

الأب: «بتوسل» سنشتري مبيدات ذات فعالية قوية.. سترين.. قفي.. لا تخرجي.. «تخاف الفتاة من الظلام، والعاصفة، وتتراجع إلى الوراء» إن كنت تريدين الخروج ولا بد، فليكن ذلك في يوم مشمس.. سنخرج معاً في يوم مضيء.. انظري كم هو مظلم.. توجد عاصفة قوية في الخارج «تبدو على وجهه علامات التحايل» سترميك هذه العاصفة على الأرض منذ الخطوة الأولى.. إنها عاصفة مخيفة.. «يخيف الفتاة، ثم يغلق الباب بهدوء» ستخرجين في يوم مشمس.. سترين الحديقة، وتسيرين إلى جانب الماء.. ستكون غصون الربيع مزهرة.. ستجمعين زهور الربيع..

الفتاة: «تتمتم» قف، وانتظر.. انتظر، وقف.. الجميع ينتظرون.. لا يمكن الخروج إلى الخارج.

الأب: «لا يفهم شيئاً» سأشتري مبيدات مفيدة أكثر.. مبيدات فتاكة ضد جميع الحشرات «يمسك يد الفتاة.. يأخذها أمام إعلانات

المبيدات» ما هذه؟ مبيدات فعالة.. سنشتري من هذه إن شئت.. هذه حديثة.. يقال إنها من أحسن الأنواع.. ألم يقل البائع إنها من أقوى الأنواع الفتاكة؟ سنذهب إلى البقال، ومن هناك إلى الحديقة.. انظري... هذا الدواء أيضاً قضى على الجميع ربما سعره غال، ولكن لا بأس.. إن كان سيقضي عليها جميعاً.. فأنا على استعداد لصرف كل ما لدي من أجل شرائه.. أدفع كل ما لدي.. سندفع.. سندفع إن كنا سنقضي عليها نهائياً..

الفتاة: «منزعجة.. تقف دون حيلة» أنت لا يمكن أن تدفع شيئاً.. لن تدفع..

الأب: ألم أدفع قبل الآن؟ ألم أدفع من أجل دانتيل اللعبة؟ «تحني

الفتاة «برأسها ساكتة»

أنا لم أهتم بالبيت كثيراً.. أعرف ذلك... كل ذلك بسبب الحشرات.. لم أقاومها حينذاك.. لم أؤسس لك عشاً جميلاً.. أعرف.. ماذا أفعل؟ كنت وحيداً.. وعندما أكون وحيداً لا أستطيع أن أفعل شيئاً.. لا أستطيع.. لو كانت والدتك، والآخرون معنا لكنا قاومناها بشكل جيد.. لو أننا أعطينا للأمر أهمية خاصة.. أهل البيت رحلوا.. رحلوا باكراً.. باكراً.. والدتك أولاً، وبقيت وحيداً.. وحيداً..

الفتاة: «تقاطعه» إنك تتحدث دون فائدة يا أبي.. دون فائدة.. «تصرخ» ليس لدي ما أدفع، لا أملك شيئاً.. لا أملك شيئاً.. لِمَ أدفع أنا؟ لأي شيء أدفع؟ لأي شيء؟ لمَ؟ ماذا سأدفع وعن أي شيء؟

الأب: تدفعين؟ «يذهب إلى دفتر الحسابات» انظري.. علبتين من المبيد القاتل؟ بكم؟ هل أنت دفعت ثمنه؟ هل أنت؟

الفتاة: وهل أنا التي حولت البيت إلى عش للحشرات؟

الأب: سأموت مع الحشرات، وأرحل.. حتى لو أنك لم تثرثري، وتهذي، فإنني سأموت، وأرحل.

الفتاة: أنا لم أطلب سم الفئران... كلا...لم أطلب أية واحدة من هذه... لم أطلب.. أنا.. أنا... لا أعرف لا أعرف أنني كنت سأولد في بيت لا توجد فيه حشرات، جدرانه بيضاء بلون الحليب، ونوافذه مضاءة، وبابه مشمس.. مشمس..

الأب: «يتمتم» البعض لا يهتم بالحشرات، والبعض لا يرى أبداً... الرؤية.. إن لم تري، فهذا يعني لا..

الفتاة: لا تهول الأمر ثانية..

الأب: «غاضباً» يا عديمة التربية...

الفتاة: أنت جالس على ظهري، ولهذا السبب، أنا ضعيفة.. هل تفهم؟ لهذا أنا لست قوية... لقد تضخم جسدك الثقيل..

الأب: «باكياً» لينكسر طولك...

الفتاة: لا تبك..

الأب: «ببكاء» أهذا الكلام يقال لأب؟ «متألماً» لأب مثلي.. لأب عطوف مثلي؟

الفتاة: «تركض فجأة وتأخذ لعبتها وتضغطها على صدرها» يا لعبتي: يا لعبتي: يا لعبتي ..

الأب: «ينظر إليها بطرف عينه: يحاول الثأر لنفسه» لقد امتلأت الحشرات في شعر لعبتك:

الفتاة: «ترمي اللعبة فوراً» أين «تركض وتأخذ مبيداً من فوق الرف.. تسكب على لعبتها، ثم تتهاوى متعبة» ولكن لم؟

الأب: «وكأنه نال ثأره» انظري إلى الجدران.

الفتاة: «لم تعد مهتمة» كل هذه الحشرات، وكل تلك المبيدات السامة... كيف يمكن للعبة أن تحتمل؟ كيف تحتمل لعبة كهذه؟

«تنظر إلى اللعبة الواقعة على الأرض «لم يعد الضوء الأحمر» والأخضر يشع من عينيها»

الأب: «يتقدم من ابنته، وينظر هو أيضاً إلى اللعبة بخوف» ما بها؟

الفتاة: لم يعد فيها شيء.. لا الضوء الأحمر، و لا الأخضر.

الأب: هل انطفأتا؟

الفتاة: قل اسمها... قل اسمها بصراحة، لمرة واحدة، ولا تتهرب.

الأب: هل انطفأتا؟

الفتاة: ماتت يا أبي.. ماتت.

الأب: لا تتحدثي هكذا... لم تكن اللعبة عائشة.. لقد انتهت البطارية، ولهذا انطفأت.

الفتاة: «تنظر بخفية إلى اللعبة، ثم تحضر المكنسة المعلقة على الجدار، وتكنس اللعبة» جثة.. جثة.. جثث كثيرة..

الأب: «يسرع، ويحاول أن يأخذ المكنسة من يديها» كفي.. لا تكنسي اللعبة.. سنصلحها.. سأضع فيها بطارية جديدة.. سأجعلها تعمل.. ستعمل ثانية.. ستبدأ من جديد..

الفتاة: دعها.. لن تلعب ثانية.. لن تلعب..

الأب: أنا لن ألعب.. سأعطيها لك بعد أن تعمل.. ستلعبين بها.

الفتاة: «تهز المكنسة في وجه أبيها» قلت لك دعها.. لا أريد لعبة، انطفأت عيناها.

الأب: «يحاول أن يبعد اللعبة عن المكنسة.. يتصارع مع ابنته» لعبة جديدة؟ هذا سهل على اللسان، نحتاج إلى مال كثير، لشراء لعبة جديدة.. إننا نستدين كثيراً.. علينا أن نستدين من جديد.. ديوننا كبيرة.. هل تفهمين؟ لا أستطيع التسديد.

الفتاة: «تصرخ» إما كل شيء، أو لا شيء... إما كل شيء، أو لا

شيء.. «تكنس اللعبة».

الأب: «يجلس متعباً.. يبكي، وهو يرى كيف تكنس اللعبة» لم يكن هناك داع لتكنسي اللعبة.. كان بإمكانك تركها في زاوية..

الفتاة: «تكنس اللعبة غاضبة» لو كان بإمكاني كنت أكنس نفسي أيضاً «الأب خائف... ينظر بدقة إلى ابنته، وبضربة واحدة ترمي الفتاة اللعبة في إحدى الثقوب الموجودة في الغرفة» الآن سأكنس نفسي، وأرميها خارج الباب «ينسل منها العرق غزيراً.. تحاول وضع المكنسة بين يدي والدها» كنسني يا أبي.. أرجوك... كنسني.. كنسني (تجلس على الأرض تحت قدمي والدها مكومة) هيا.. كنسني.. هيا.

الأب: «يربت على شعر ابنته» أنت لست حشرة، أو لعبة..

الفتاة: ماذا إذاً أنا؟ ما أنا؟ هل يمكنك أن تقول لي؟

الأب: أنت ابنتي.. ابنتي التي ولدت من زوجتي..

الفتاة: أبي.. لا ترم نفسك على ظهري ثانية. لا تضغط علي «تعطيه المكنسة» هيا... كنسني..

الأب: أعرف.. أنا لم أستطع حمايتك حتى الآن.. لم أستطع مدك بالقوة... ربما السبب في هذا البيت... هذا البيت.. أنا.. أنت «يستقيم» هل تعتقدين أن السبب يكمن في البيت فقط؟ هل يقع اللوم على البيت؟

الفتاة: دائماً تسألني السؤال نفسه... إن لم يكن السبب على البيت، فعلى من؟ إن لم يكن السبب على البيت «بثقة» إن هذا المكان ليس بيتاً.. إنه وكر.. وكر.. وكر.

الأب: «بفقدان حيلة» بما أننا مجبران على العيش هنا، فيجب أن نقاوم الحشرات أيضاً.

الفتاة: «تبتعد عن والدها» ولكني لست مجبرة على العيش هنا..

«تسير باتجاه الباب».

الأب: «ببرود» كيف يمكنك أن تذهبي؟

الفتاة: «مضطربة... تقف» تسألني هذا للمرة الأولى..

الأب: أنا لم أفكر بالذهاب أبداً... ربما أنك كنت تخافين من الذهاب، فأنا لم أفكر إلى أين ستذهبين.

الفتاة: لهذا كان عليك أن لا تسأل «بانهيار» إنني لم أفكر بهذا من قبل، فقد كنت أعتقد أنني سأذهب... ربما أستطيع أن أقابل أحداً استطاع الخروج... الآن «تخلع شحاطتها بحركة أوتوماتيكية، وتضرب الجدار» لقد قتلت الثلاثة معاً «تنتعل شحاطتها، وتسير دون اهتمام» يجب أن تكون أوساخ الأموات أكثر من أوساخ الأحياء «تعسف شيئاً على الأرض» هه... اعتدنا على كل شيء.. دائماً نفكر بفعل شيء واحد.. ليس معروفاً أبداً «تعسف ثانية» لا أريد أن أعتاد يا أبي..

الأب: «ينظر لفترة إلى الحشرات التي تقتل من قبل ابنته هنا، وهناك..، يسير باتجاه الباب، ويفتحه على مصراعيه..، نرى الظلام الدامس في الخارج» هه.. الجو في الخارج منير، ومشمس.

الفتاة: «تعود بسرعة.. تنظر إلى الخارج بأمل.. ترى الظلمة» أنت تكذب.. الجو مظلم.

الأب: كل شيء واضح.

الفتاة: «تفهم الوضع، وتتراجع» أليست هناك عاصفة؟

الأب: لا.. نحن في جو ربيعي..

الفتاة: ولكن رغم هذا قد تهب العاصفة؟ ألم تقل: لا تعتقدي أن الجو في الخارج نهاري مشمس؟ قد تهب العاصفة في كل لحظة؟ ألم تكن تقول هذا؟

الأب: ولكن الجو الآن نهاري مشمس «بعد فترة» اخرجي إن شئت..

الفتاة: «تقترب من الباب خائفة» هل أخرج؟

الأب: إن كنت تريدين..

الفتاة: ولكن.. سأعود ثانية.. أتخاف ألاّ أعود ثانية؟

الأب: «بهدوء» هذا عائد لك..

الفتاة: هل أنت واثق أن الحشرات لن تكون في الخارج؟

الأب: لست متأكداً.

الفتاة: أنت تتركني.. هل أذهب؟

الأب: «ينظر إلى الظلام في الخارج» لقد انتهت كل الإشاعات، والحكايات التي كنت أعرفها.

الفتاة: «بعناد» هل تتركني أذهب؟

الأب: طبعاً.. يمكنك أن تذهبي.

الفتاة: ولكن لِمَ؟

الأب: كما قلت لك.. ألم أقل لك؟ لم أستطع أن أفهمك كل الحكايات.

الفتاة: «خائفة.. تتقدم خطوة في العتبة، ثم تقف» ألن تناديني؟

الأب: لن تسمعي صوتي..

الفتاة: «تعود» ألن تبكي خلفي؟

الأب: «يدفع ابنته بهدوء إلى الخارج» لن أبكي.

الفتاة: «متخاذلة» إني خائفة..

الأب: لا تخافي..

الفتاة: لقد جعلتني أخاف من هذه الجدران الأربعة عندما لا تكون موجوداً «تسير خطوة نحو الخارج» إن خرجت، فلأنك تريد

ذلك.. أنت موافق... لقد أجبرتني..

الأب: كنت تتحدثين مع اللعبة قبل قليل... كل لعبة لها حقيقة أليس كذلك؟ أريد أن أجعلك حرة.. صدقيني..

الفتاة: أنت الذي أجبرتني.

الأب: وربما الحشرات «بعد فترة» كل لعبة لها حقيقة.

الفتاة: أنت تثير في الخوف.

الأب: «يمسك المكنسة، ويتجه نحوها» هيا اذهبي.. اذهبي، وإلا سأسكب عليك كل المبيدات.

الفتاة: هيا اسكب، وكنسني..

الأب: الأفضل أن أكنسك، وأنت حية، من أن أكنسك، وأنت جثة..

الفتاة: «من الخارج، وهي تفهم عكس الكلام» لن تأتي خلفي، وتحاول إعادتي أليس كذلك؟

الأب: يا لك من جبانة، ولكن هذا الخوف ليس ذنبك أنت.. لا أبداً «يغلق الباب، ويقفله بالمزلاج، ثم يقف».

الفتاة: «من الخارج» أبي... أبي... ستبقى وحيداً... لا أريد أن تبقى وحيداً.. لا أريد أن أبقى إلى جانبك يا أبي.. لا أريد أبداً.. الصراع مع الحشرات، مع أوساخها «بعد فترة.. يبتعد صوتها» أبي.. قل لي: إلى أين أذهب؟ لا أعرف إلى أين سأذهب... قل.. ماذا علي أن أفعل؟ «يبتعد صوتها أكثر» أبي... أبي... أريد أن أعرف؟ هل ستبكي خلفي؟ لا تتحامل علي... كيف تتحامل علي؟ «يبتعد صوتها أكثر» لا أعرف ماذا أفعل.

الأب: طيري... طيري... طيري..

الفتاة: «يأتي صوتها من البعيد جداً» أبي... إنني لا أرى أمامي... لا أستطيع أن أرى أمامي.

الأب: «بصوت ضعيف» لن يستمر هذا «بثقة أكبر» لن يستمر..

الفتاة: «صوتها بعيد جداً» ليس هناك ظلام.. إني أرى أمامي... الآن يمكنني أن أختار المكان الذي سأطؤه... «بعد فترة» أبي هل تسمعني؟ «تزداد الحيوية في صوتها» أبي هل أنت وحيد؟ أنا لا أريد أن أعرف إن كنت وحيداً «تضحك» لا تبك دون سبب يا أبي.. لا تبك دون سبب.. أنت هناك.. لن أنسى «صوتها يتهدج أكثر» أبي «بعد فترة» صباح الخير يا أولاد... صباح الخير.. صباح الخير.. صباح الخير..

«يسير الأب، وهو يحمل المكنسة بيديه، ويأخذ كل علب المبيدات، ويسكب ما فيها داخلها على نفسه، ثم يترنح، ويتهاوى على الأرض، ويكنس نفسه بالمكنسة التي في يده» ■

***

أفضل خمسين كتاباً روسياً في القرن العشرين

فلاديمير بُندَرينكو

ت: شاهر أحمد نصر

كلما ابتعدنا عن القرن العشرين، نزداد ـ نحن أبناءه ـ فهماً وقناعة، أنّ عظمته هي عظمتنا وهباته ومآسيه هي هبات لنا ومآسينا. لقد لامس ذلك كلاً منا بهذا الشكل أو ذاك؛ إذ يوجد بيننا من مات آباؤهم بعد الحرب مباشرة متأثرين بجراحهم، كما يوجد من عانى آباؤهم في معسكرات الاعتقال. جميعنا تقريباً، أبناء جيل كامل من أصل ريفي، على الرغم من أننا ولدنا وترعرعنا في مدن كبيرة. لهذا السبب ها أنذا أكتب ثانية عن قرننا العشرين.

كرست مجلداتي الثلاثة: «القرن الفضي لعامة الشعب» للكتابة عن أدب الجبهة والريف، عن الشعر الغنائي الصامت، وكتاب «أبناء عام 1937» عن الجيل المجيد والعظيم، الذي ولد على أعتاب الحرب، أما كتابي الذي صدر للتو «جيل الوحيدين» فهو عن أبناء جيلي بالدرجة الأولى، الجيل المذهول والمرتبك والضائع، من أبناء نصر أعوام 1945-1955، عن الجيل السوفييتي الأخير الناضج، عن أولئك الذين تجاوزوا الثلاثين من العمر في سنوات البيريسترويكا؛ في الجوهر كتبت هذه المجلدات الثلاثة عن الأدب الروسي، وعن مبدعيه في النصف الثاني من القرن العشرين. قد لا تكون شملت جميع الكتاب المتمرسين والجديرين؛ إذ أنّه من

المستحيل أن تحتضن، كلّ ما هو فسيح، وشاسع ورحيب ومترامي الأطراف، وعزائي أنني سأهتم وأعالج هذه الثغرات في السنوات المتبقية.

وها أنا أقترح للقارئ، من وجهة نظري، أفضل 50 خمسين كتاباً من الأدب الروسي في القرن العشرين. أقدم لكم الآن لائحة فقط بهذه الكتب وأسماء مؤلفيها. سيتبع ذلك تعليق من صفحتين أو ثلاث عن كل كتاب، وذاتية مختصرة عن الكاتب، وسيعرض هذا الكراس المؤلّف من خمس صفحات مطبوعة على رفوف المكتبات. أعتقد أنّ هذه اللائحة، وذلك الكراس سيثيران اهتمام ليس تلاميذ المدارس، والطلاب والمعلمين، فحسب؛ بل وجميع محبي الأدب.

سيجد كل من يطلع على هذه القائمة نقصاً وخللاً ما فيها، إن لم يعثر على أحد من كتابه المفضلين، والمحبوبين، لكن 50 هو 50، وقد تظهر عند كل منكم لائحته الخاصة بأفضل خمسين كتاباً. علماً بأنّ الأساس عند الجميع سيكون، من وجهة نظري، واحداً.

سيندهش البعض، وقد يرون عيباً في وجود، على سبيل المثال: ليف تولستوي وإيدوارد ليمونوف، أو أنطون تشيخوف ويوري كازاكوف، أو أندري بلاتونوف وألكسندر بروخونوف، أو إيفان بوزين وغريغوري كليموف في قائمة واحدة.

وسيرفض البعض المقاربة الحسابية للأدب، قائلاً ها هو بُندارينكو يتذكر سنة ميلاد الكتاب، أو يقدم لوائحه من عشرة، أو خمسين كاتباً. لكن قد يكون هذا الاختيار بالتحديد مفيداً لبعض القراء البسطاء - وبالتالي لن يضيع جهدي عبثاً.

سيلومني البعض كالعادة للإفراط الزائد في سعة المقاربة، ما حاجتنا لبيتوفي ولماكيناني، وسيلومني آخرون لأنني تجاهلت مدارس ما بعد الحداثة، ولم أذكر، على سبيل المثال، بابلي (الذي، حسب زعمي، لا يذكره أحد الآن، ولا يطبع له). تفضلوا، أيها الأصدقاء، أبدعوا وتقدموا بمقاربتكم. وأنا سأقوم بعملي.

ومن الجدير بالذكر أن أفضل خمسين كتاباً، لا يعني، أولاً، أنّها جميعها في مستوٍ واحد، ولا يمكن أن يوجد في روسيا 50 ليف تولستوي في قرن واحد، وثانياً، من الطبيعي، أنّه كلما اقتربنا أكثر من العصر الحديث، كلما ازداد عدد المرشحين،

وعدد المنافحين عنهم. ستثبت الأيام كم أنا محق في صحة القائمة التي أقدمها. ويبقى المجال مفتوحاً أمام الراغبين أن يصححوا لي عبر صحيفة «زافترا ـ الغد»، وأن يقدموا تعديلاتهم وإضافاتهم، قبل إصدار الكتاب، وأنا بكل رحابة صدر ورغبة صادقة سأستفيد من نصائحكم، غير متجاهل أسماء مساعدي الأذكياء في الصحيفة.

ها هي قائمتي بالرصيد الذهبي للأدب الروسي ـ قائمة بأفضل خمسين مؤلفاً لأفضل الكتاب، الذي وضعه ناقد الأدب في القرن العشرين فلاديمير بندرينكو:

1ـ ليف تولستوي. قصة «الحاج مراد»، التي نشرت من قبل الكاتب العظيم في عام 1902. كنا قد شطبنا ليف تولستوي من بين كتاب القرن العشرين، لكن وفي هذا القرن بالتحديد تمت طباعة «سوناتة كريتسيروف»، و«ما بعد الحفلة الراقصة»، و«القسيمة (الكوبون) المزورة»، و«الأب سيرجي» ـ أهم أعماله وأكثرها إثارة للجدال. وفي القرن العشرين بالتحديد حرموا ليف تولستوي من الكنيسة، وتم الاعتراف به مرآة للثورة الروسية، وفي القرن العشرين بالتحديد غادر ياسني بوليانى. مازال الهواء حتى اليوم مشبعاً بأفكاره. ليس مصادفة أن يتحاشاه حتى الآن أمثال فلاديمير كروبين، لأنهم يعدونه ملحداً، ومجدفاً على الله. ما الذي يمكن قوله عن قصته الشيشانية «الحاج مراد» التي عدها، منذ مدة قريبة، كاتبنا المعاصر ألكسندر سيغين قصة معادية للروس.

أنا أعتقد، على العكس تماماً، أن جميع النزعات الإمبراطورية الروسية التقليدية متضمنة في هذه القصة الكلاسيكية الشفافة، والواضحة، والفاتنة. إنّها القصة الرئيسية في القرن العشرين.

2ـ انطون تشيخوف: مسرحية «بستان الكرز» التي نشرت في عام 1903. إذا اعتقد أحدهم أن هذه المسرحية تتحدث عن الأيام الغابرة، عن انهيار بنيتنا الإقطاعية والأميرية، فهو مخطئ. هذه المسرحية حول الانهيار الروسي التقليدي، وتتحقق الآن مجمل أفكار «بستان الكرز» في أوهامنا الروسية الخاصة عن سادة الحياة الجدد (المقصود: الليبراليين الجدد ـ المترجم). لكن الانهيار ينتظرهم أيضاً. تبز هذه المسرحية مسرحية «في انتظار جودو» لحبيبي الإيرلندي سمويل بيكيت، إنها تضم

في طياتها الانتظار، وتحقيق كل الآمال وانهيارها. لكنها تجبر القارئ على التفكير بالمستقبل.

3ـ إيفان بونين. المجموعة القصصية «الدروب الظليلة» الصادرة في عام 1943 الأعجف، لكنّها ليست مكرسة للحرب؛ بل للحب الصادق. إنّها تحفة القصص العالمية. لقد نما ونضج فلاديمير نابوكين بفضل «الممرات المظلمة»، مهما تصنّع تحرره من تأثير بونين عليه.

4ـ دميتري ميريجكوفسكي. روايته غير المنجزة «تيريزا الصغيرة»، وعلى الرغم من عدم اكتمالها، فإنه وبفضل هذه الرواية حول الراهبة الكاثوليكية تيريزا من ليزي، التي كتبها قبل وفاته مباشرة في عام 1941، يبرز لنا القداسة التي سعى الكاتب نفسه إليها. من المعروف أن الراهبة تيريزا تعد من خلال كاثوليكيتها المطلقة «المدافعة والحامية والمبتهلة والمضحية في سبيل الأرض الروسية».

5ـ ألكسندر كوبرين. قصة «المبارزة» التي نشرت في عام 1905، بعد الهزيمة في الحرب اليابانية الروسية، عدها الكثيرون قصة مسالمة ومعادية للحرب. مرت السنون، واليوم يعد الملازم روماشوف أحد أفضل رموز الضباط الروس.

6ـ مكسيم غوركي. «حياة كليم سامغين». لا تقل هذه الرواية الملحمية التي كتبها مكسيم غوركي قبيل وفاته في عام 1936، من وجهة نظري، أهمية عن «الحرب والسلام» لليف تولستوي، ولا عن «الدون الهادئ» لميخائيل شولوخوف. لم يتم إعطاؤها حقها حتى الآن. ومن المثير للدهشة والإعجاب أن مكسيم غوركي الذي كان ينشر في السنوات الستالينية، مقالاته البلشفية حول الواقعية الاشتراكية، لم يتنازل ولو بسطر واحد في هذه الرواية للدوافع السياسية خارج الرواية. أعتقد أنّ رواية «دكتور جيفاغو» لباسترناك، مثقلة بالدوافع الفردية، ويكمن تميزها في متابعة التقاليد الملحمية الروسية الجبارة.

7ـ فيودور سولوغوب. رواية «الشيطان الصغير». يوجد عدد غير قليل من الكتاب الذين أصبحوا في مصاف الأدباء العالميين بفضل عمل أدبي واحد فقط، منهم على سبيل المثال الأب بيرفو، وكذلك الأمر فيودور سولوغوب، الذي كتب الكثير، وخلد في الأدب الروسي بفضل روايته «الشيطان الصغير» التي نشرت عام 1907، وبفضل

بطله المعلم بيريدانوف؛ هنا تأسسَ مستقبل كافكا، ومجمل الأدب التجريدي، وأدب المأساة الاجتماعية، في الوقت نفسه. إنّها رواية عظيمة.

8ـ أندريه بيلي. «بطرسبورج»، مرة أخرى نتعرف إلى رواية روسية عظيمة لم تنل حقها من التقييم. عندما قرأت «بطرسبورج» وكنت ما أزال تلميذاً في المدرسة، فكرت ملياً لأول مرة في التاريخ الروسي التراجيدي. تتضمن الرواية البيئة الروسية اللامحدودة والمدمرة أحياناً، مجموعة في أشكال رائعة من الرمزية الروسية. إنّها الروح القومية الروسية الحقيقية، دون شوائب.

9ـ فاسيلي روزانوف. رواية «قيامة عصرنا». رأت النور في ضاحية سيرغيف في عام 1918. ومع أن روزانوف يلقب بالفيلسوف، فإن جميع الفلاسفة الروس كتاب، وأولهم فاسيلي روزانوف. إنّها جوهرته الأدبية التراجيدية الروسية، التي تضج بالأفكار حول الحياة الروسية، والطبع الروسي. أيوجد من كتب بحماسة ولهفة عن مآسينا وعن آثامنا، مثلما كتب الأدباء القوميون الروس، وهل يوجد بينهم من أحب روسيا، حتى النهاية، حتى الحدود القصوى، مثل فاسيلي روزانوف؟!

10ـ يفغيني زامياتين. رواية «نحن». اكتشف هذا الكتابُ المستقبلَ الشمولي الذي ينتظر العالم منذ عام 1920، بدءاً من الاحتمال الألماني، والتجريبية السوفيتية، وحتى العولمة الأمريكية، أو الإسرائيلية. وصدرت لاحقاً رواية «1984» لجورج أورويل، و«العالم الجديد الرائع» لـ أولدوس هاكسلي. والأخوة ستروغاتسكي وغيرهم، وغيرهم. قرأت الرواية عندما كنت طالباً في بطرسبورج، وأدهشني الأسلوب الحي، والتصوير الدقيق، وأكثر ما أثار إعجابي المقدمة ... لفلاديمير بوندارينكو. تعرفت لاحقاً على هذا اللغوي والقاص العبقري في مونتيري في الولايات المتحدة الأمريكية، تبين أنّه كجميع مهاجري الموجة الفلاسفوية الثانية ليس فلاديمير، ولا بوندارينكو. فضلاً عن أنني أتمنى أن أكتب عن يفغيني زامياتين، كالباحث عن المستقبل الذي أضاع جميع الخرائط، بحيث لا تميزوننا الواحدَ من الآخر.

11ـ نيقولاي أستروفسكي. رواية «كيف سقينا الفولاذ». انتهت طباعتها في عام 1934. يريدون الآن نسيانها، دون جدوى. لم يعد يوجد في أدبنا من يعترف بالإنسان الذي تمتلكه الأفكار، المخلص للأفكار. أين رواية «ما العمل؟» لنيقولاي

تشيرنشيفسكي من هذه الرواية؟ تلك الرواية من العقل، أما هذه فهي رواية من القلب. سيلهب نموذج البطل بافكا لقرون عديدة قادمة قلوب الرومانسيين الشباب. إنّه كتاب عظيم. وكم هو محق أندريه بلاتونوف عندما يقول: «لا نعرف بعد، كل ما هو مخبأ في جوهرنا الإنساني، وقد اكتشف كورتشاغين لنا سرّ قوتنا». إنّهم يريدون سحب الرواية من ذاكرة الأجيال الشابة ليس بسبب بلشفيتها، بل لما تتضمنه من أفكار حول سر القوة الروسية.

12. أندريه بلاتونوف رواية «تشيفنغور». لم يوجد ولن يوجد كاتب أكثر بلشفية، وحتى أكثر ستالينية (فضلاً عن صاحب الجسم الضعيف نيقولاي أستروفسكي) من أندريه بلاتونوف. ويبقى لغز محير بالنسبة إلي لماذا اشمأز ستالين منه. أيكمن السبب في أنّ بلاتونوف في مجال الكتابة كان نبياً؟ لقد قيمه عالياً ألكسندر فادييف، وميخائيل شولوخوف، وجميع الكتاب السوفيت العظام الحقيقيين في القرن العشرين. ومن المثير للدهشة أن يقيّمه عالياً جميع المتناقضين من يوسف بارادوسكي، وحتى ألكسندر سونجالستين. من المعلوم أن السلطات السوفيتية تبنت رواية «الدون الهادئ»، وأصبحت كتاباً مفضلاً لجميع المتناقضين.

13. ليونيد ليونوف. رواية «اللص»، 1927. تدور الرواية حول تحديد شخصية الإنسان، وصعوبات اختيار كل إنسان لطريقه الخاص. سيبقى هذا الخيار موجوداً، وسيبقى الإنسان يبحث عنه. وبالتالي فرواية «اللص» ستبقى موجودة دائماً.

14. ميخائيل شولوخوف. رواية «الدون الهادئ». الإنتاج العظيم يثير النقاش دائماً. سيبقى الناس يتجادلون حول الأعمال العظيمة، هل وجد شكسبير، هل وجد لاو تسزي، هل وجد شولوخوف؟ من غير المحتمل أن يشك أحد في القدرة على كتابة رواية خشنة، أو في عائدية أية رواية فظة، أو قصة غير ناضجة.. الرواية العظيمة، والأبطال العظماء يستدعون نقاشات عظيمة. لقد جعلت رواية «الدون الهادئ» القرنين المجيدين متعادلي العظمة في مجال الأدب الروسي. انتهت بملحمة ربيع عام 1940. يبدو وكأن كليم سامغين، وغريغوري ميلخوف ـ هذين النموذجين العالميين الجبارين ولدا في زمن أعجف. آه، كم نحن بحاجة الآن إلى من يشبههم ولو قليلاً في أيامنا هذه...

15ـ ميخائيل بولغاكوف. رواية «المعلم ومارغاريت». فكرت طويلاً، في الرواية التي سأعطيها الأولوية، أللرواية الأرثوذكسية القريبة من أفكاري: «الحرس الأبيض»، حيث تجري الحياة، بسلاسة وسهولة، وجميع الأبطال والنماذج، والأماني روسية قريبة إلى النفس والقلب، أم للرواية الهرطوقية، المارقة والمرتدة مارغاريت «المعلم»؟!. فالرواية أحرقت وبعثت لحياة الشيطان. وأمامنا رواية وصيغة من صيغ الشيطان. كتبت آنّا أخميتوفا تقول: «**أعطوني لحظة هدوء، وخذوا حياتي**». وها هو ميخائيل بولغاكوف يقدم هدوء ما بعد موته. وقد تكون الرواية حفظت بفضل زوجته التي امتلكت قوى صوفية غير قليلة. والرواية فاتنة حقاً، ورائعة. مثلها قليل في الأدب العالمي، ودفع ثمناً باهظاً لقاء روعتها. تعد «فاوست» غوته، و«المعلم...» لبولغاكوف أعمالاً خطيرة. لكنّها أدب عظيم.

16ـ ألكسندر غرين. رواية «الهاربة فوق الموج». لم يكن الكاتب ابن عالمه، وعاش أبطاله وفق مبادئ وقوانين أخرى. لم يكن بالإمكان تطبيق أفكاره المثالية، علماً بأنّ القضية ليست في الاشتراكية، فلو وجد في عصرنا الحالي لتم التعامل معه بشكل أكثر قسوة في هذا العصر التجاري (السوقي). فطريقه تمتد من «الأشرعة القرمزية» الحماسية (التي أصدرت في عام 1923) ولا تتحقق. وحتى «الهاربة فوق الموج»، (والتي أصدرت في عام 1928). يبدو وكأن أبطال «الهاربة فوق الموج» يمتلكون قوى وإمكانيات أكبر من أبطال «الأشرعة القرمزية الرومانسيين»، لكن لا تساعد أية قدرات خارقة يمتلكها أي بطل أن يخرق قيود المجتمع. ويبقى المخرج في الحلم. هكذا ذهب رومانسيو سبعينيات القرن العشرين، آخذين من ألكسندر غرين رمزاً لعصرهم.

17ـ ألكسندر فادييف.رواية «الدمار». وهي نوع من أنواع مناقضة الروح الفردية عند ألكسندر غرين، والتي كتبت في العام نفسه (1927)، وهي رومانسية أيضاً، وفادييف في أفضل كتبه رومانسي بلا قيد ولا شرط. ولهذا السبب كان أبطاله الثوريون الرومانسيون أبطالاً أحياء، وتضمنت الرواية ـ وهي رمز حي لعشرينيات القرن العشرين ـ انطباعات فادييف المباشرة، بعيداً عن الكليشيهات والغثاثة.

18ـ بوريس باسترناك. رواية «دكتور جيفاغو». صدى غنائي ـ ملحمي متأخر (في عام 1957) على كوارثنا الوطنية في القرن العشرين. كتبت هذه الرواية بالطبع

بعد دراسة روايات أندريه بلوتونوف، ومكسيم غوركي، وألكسي تولستوي. توازن ملحمية الرواية باطّراد مقاربتها الشاعرية لأثمن ما في وجود كل إنسان. كما تحافظ على علاقة التقاليد الروائية، ومصير الإنتليجنتسيا الروسية نفسها. ويتم تمزيق هذه العلاقة، حسب زعمي، الآن بالتحديد.

19ـ ألكسي تولستوي. أريد أن أسمي، مع تتبع تطور الأحداث، ومع جميع التحفظات، ثلاثيته: «درب الآلام»، لكن من حيث سمو الأفكار، والممارسة، فإنّ أفضل روايات تولستوي الثلاث، هي طبعاً : «بطرس الأول»، التي عمل على إنجازها حتى وفاته في عام 1945. وهذا النموذج أقرب للكاتب، والأقرب لروح عصر بطرس وتاريخه. سمح الكاتب لنفسه في هذه الرواية، وقد يكون لأول مرة، أن يبقى هو نفسه، وأن يبقى صريحاً حتى النهاية. كان بإمكان ألكسي تولستوي، بفضل موهبته أن يصبح أهم رسامي القرن العشرين، لكن أعاقته شخصيته الإنزوائية، واللطافة المفرطة لعالمه القوي. وللعلم، فلقد انتقلت هذه اللطافة بشكل أكثر ثقلاً إلى وريثته، تاتيانا تولستوي.

20ـ فلاديمير نابوكوف. رواية «الهدية». طبعاً «الهدية» وليس «لوليتا» التي كتبها في المهجر، ما وراء البحار، ولا الشخصية النابوكوفية (المتغربة) غريبة الملامح. «الهدية» رواية روسية كلاسيكية. لقد برهن نابوكوف برواية «الهدية» التي أصدرت عام 1938، تتويجاً لإنتاجه الروسي المهجري، برهن على مكانة الأدب الروسي المهجري وقيمته. من أبدع في المهجر غيره ـ غايتو غازدانوف، وبوبلافسكي، لا ذكر لأحد غيرهما.

21ـ بينيامين كافيرين. رواية «الأمران». يعد كافارين، لاعتبارات كثيرة كاتباً متوسطاً، ففالنتين كاتايف، ويوري أوليشن أو ألكسي تولستوي ـ أكثر عبقرية بكثير. لكن بينيامين كافارين هو بالتحديد من كتب المؤلفات التي تمجد عبادة ستالين، التي أثرت على ثلاثة أجيال سوفيتية، بما في ذلك جيلنا. أنهى بينيامين كافارين روايته في عام 1944 على وقع استعراضات النصر. تقدم رومانسية تصرفاته خدمة جيدة للمجتمع الروسي، بصرف النظر عن التغيير في الأفكار، بما في ذلك أفكاره، وفي الزمن الذي نعيش فيه.

22ـ فيكتور نيكراسوف. «في خنادق ستالينغراد». دشنت هذه الرواية أدب الحرب الحقيقي. وجدت صدى عند ستالين الذي منح وسامه مباشرة بعد إصدار الكتاب في عام 1946. أحد أفضل الكتب عن الحرب. لم يكتب فيكتور نيكراسوف ما يستحق الاعتبار أكثر. فضلاً على أنّه صمت في المهجر. مثله مثل أنتولي كوزنتسوف. لا يحتمل الجميع الغربة والمهجر، فهي أسوأ معسكر للبعض.

23ـ الكسندر تفوردوفسكي. كتاب عن المناضل ـ «فاسيلي تيركين» ـ إنه ليس شعراً فحسب. إنّه أدب ملحمي شعري عن المقاتل الروسي. ومجمل الجدية الروسية في الوقت نفسه. تشبه ملحمة «يفغيني أونيغن» التي كتبها بوشكين. يقيِّم ديموقراطيونا تفوردوفسكي كمدير تحرير مجلة، لكنّهم لعلة في نفس يعقوب يتجاهلونه كشاعر. علماً بأن أحداً من الشعراء لم يقدم مثل هذا النموذج من الكتابة الشعرية الملحمية بعد بوشكين.

24ـ غايتو غازدانوف. رواية «أمسية عند كلير» أصدرت عام 1930 في باريس، أول وأهم رواية تصدر لروسي من أسياتيا. وهي مزاوجة ظريفة وأنيقة، بين الغنائية العاطفية، والود والإلفة، وبين الأحداث العاصفة في التاريخ الروسي.

25ـ إيليا إليف ويفغيني بيتروف. رواية «اثنا عشر كرسياً». بالصراحة لم أرد إدراج هذه الرواية في قائمتي، لكن أين المفر منها؟ إن نفي تأثيرها على ذهن القراء، وشهرتها العالمية، ونفي سحر الافتتان السلبي بالمحتال الغشاش الماكر أوستاب بينديرا، يعني أن تكذب على نفسك، وعلى القراء. هذا هو الحال.

26ـ فارلام شالاموف. كتاب «أحاديث من كوليم». فارلام شالاموف، ككاتب، من وجهة نظري، أقوى من ألكسندر سونجالستين، على الرغم من أنّه لم يكتب الكثير. لقد كتب عملياً، عما لا يمكن الكتابة عنه، وتفهم ذلك، وهون على القارئ قائلاً: نعم إنّه أمر ثقيل ـ لكننا عشنا في ظله، وسنعيش لاحقاً. يتألف الكتاب من قصص قصيرة كتبت في الفترة ما بين عامي 1954 و1982، قبيل وفاة الكاتب، وأصدرت أولاً في المهجر، ولاحقاً عندنا.

27ـ ألكسندر سولجانستين. لا أعلم عند أي عمل يمكن التوقف. أعند قصة «يوم واحد في حياة إيفان دينيسوفيتش» أم قصة «حوش ماتيورين»؟ عملياً العملان

متشابهان: كيف يتعايش الإنسان الروسي مع الأيام القاسية. ومع ذلك توقفت عند قصة «حوش ماتيورين». لا تقوم قائمة لقرية من غير وجود مخبر، ولا تقوم قائمة روسيا من غيرهم.

28ـ كونستنتين فوروبييف. قصة «ها نحن يا إلهي!..» التي كتبت في عام 1946، وأرسلت إلى «نوفي مير ـ العالم المعاصر» لكنها نشرت بعد وفاة المؤلف في عام 1985. نجد هنا ظهور قوة الروح الإنسانية الحقيقية. لا يمكن أن يوجد أدب روسي في مستوٍ بلاغي واحد، الأدب الروسي الكبير في أقصى حد.

29ـ فلاديمير بوغومالوف. رواية «في آب (أغسطس) أربع وأربعين...» رواية مغامرات دقيقة إلى أبعد حد، عن عمل المخابرات السوفييتية. ومهما كتب وألف عن المؤلف، ومهما تكن الحقائق المكتشفة، فالرواية لا تحتاج إلى إخفاء اسم مؤلفها. الرواية أصبحت كلاسيكية.

30ـ فيكتور أستافيف. رواية «قتلة وملعونون» طبعت في عام 1994. رواية ثقيلة؛ بل أستطيع القول، إنها رواية شريرة، شريرة بحق الشعب ذاته. لكن الرواية أصبحت علامة شاخصة في أدب نهاية القرن العشرين.

31ـ يوري بونداريف. رواية «الثلج الحار»، التي وضعت مؤلفها في مرتبة قائد «أدب الحرب» دون منازع. كل ما هو جميل في كتابات بونداريف، كتبَ عن الحرب. من الواضح أنّ الحرب طغت على روح الكاتب كلية، ما جعل الصفحات حول الحرب في رواياته المتأخرة عن الإنتيليجنتسيا الوطنية «الشاطئ» و«الاختيار» وكأنّها مكتوبة من قبل كاتب آخر، هنا يختفي اللغو، والحشو والاسترسال، والتفلسف المفرط، ويبعث الأبطال إلى الحياة.

32ـ يفغيني نوسوف. قصة «حملة الخوذ المقدسون»، التي وحدت إلى الأبد أدب الحرب مع أدب الريف. لم يكسب الحرب الألوية المسلحة، ولا الضباط حليقو الشوارب، بل الشعب الروسي الريفي، مهما كان عدد الجنرالات والماريشالات فوقهم. لو لم يوجد الشعب، لم يكسب الحرب أحد. ولا وجد حملة خوذ في روسيا...

33ـ فاسيلي شوشكين. القصة الأسطورية «حتى صياح الديكة»، هزلية وتراجيدية في آن معاً. جرى التباطؤ في نشرها نتيجة وجود النماذج الشعبية الجريئة حتى عام

1975 (بعد وفاة المؤلف)، كما أنهم لا يريدون ذكرها اليوم، بما في ذلك أصحاب النزعة الشوكشينية. هذه القصة مناسبة لروسيا دائماً.

34ـ فاسيلي بيلوف. بالطبع في قصته «عمل عادي»، التي أصبحت كلاسيكية مباشرة بعد نشرها في مجلة «سيفير ـ الشمال» في عام 1976. إيفان أفريكانوفيتش ـ واحد من النماذج الخالدة المتجذرة في أعماق الشعب الروسي. طالما بقي أمثاله على قيد الحياة، فالشعب الروسي حي. بفضل هؤلاء تحملنا الصعوبات الجمة التي لا تحتمل، وبقي لدينا مجال للمرح.

35ـ فلانتين راسبوتين. رواية «وداعاً ماتيورا» (1976) إنها قصة وداع روسيا العجوز، ويمكن أن تكون قصة وداع روسيا، السائرة إلى الماضي. عندما كتبت مسرحيتي التي مازالت تمثل منذ عشر سنوات وحتى اليوم في مسرح (مخات) المسمى باسم غوركي، سبحنا والمخرج أندريه بوريسوف في نهر آمغا في ياكوت، وتبادلنا الآراء والأفكار حول «ماتيورا». النموذج الأسطوري لروسيا الملتهبة والغارقة. رواية عظيمة. لكن هل يستطيع النازحون بناء روسيا الجديدة؟ نأمل من الله ذلك!

36ـ غرغوري كليموف. رواية «أمير عالمه» (1970). يمكن أن لا تكون هذه الرواية أدبية، بل تصوف خالص، خاصة وأن ما تبعها يصعق القارئ. يوجد شعور بأن الهاوية التي اكتشف مؤلف الرواية سرها وكنهها أغوته وضللته هو نفسه في أغوارها. مما يجعل القارئ الجدي لا يصدق شيئاً. لو لم ينشر بعد «أمير...» شيئاً لأخافت الرواية حتى اليوم القارئ جدياً. سنقرر أنه لم يصدر لغريغوري كليموف شيء بعد هذه الرواية.

37ـ ميخائيل بريشفين. الرواية ـ الأسطورة «طريق أسوداريف» حول شمالي الروسي القريب إلى قلبي، حول الأساطير الروسية، حول طبيعتنا، وكذلك حول بناء قناة بيلومور ـ بالتيسكي، حول إعادة تربية الإنسان الجديد. علماً بأن ميخائيل بريشفين كتب دائماً عن معجزات إبداع الحياة، في مختلف ظروف تحقق هذا الإبداع.

38ـ فلاديمير ماكسيموف. رواية «سبعة أيام من الخلق»، التي كتبت في عام 1971، لا شك في أنها أفضل مؤلفات الكاتب، ومحاولةٌ منه لوعي تاريخ روسيا الوطني والكاثوليكي من خلال أحداث القرن العشرين العاصف.

39 ـ بينديكت ايروفييف. ملحمة «موسكو ـ الديكة». أعتقد أن أوراق الكاتب ـ المدمن على شرب الخمر ـ الكاثوليكي.. تميز ليس فقط انحلال الشخصية وسقوطها؛ بل وتفكك المجتمع ككل. استشراف واضح لسقوط الدولة العظمى نفسها. ومجدداً، نقول: هذا هو العمل الوحيد الثمين للكاتب، والذي سيخلده. تستدعي هذه الملحمة الاهتمام الاجتماعي، والاهتمام بمصير الإنسان الفرد الساقط في هذه الحالة. تم الانتهاء من كتابة الملحمة في عام 1969.

40ـ يوري كازاكوف. كتاب في المراقبة والتأمل. «مفكرة الشمال». كتاب آخر عن وطني الشمالي، عن الناس، وعن الطبيعة، عن رجولة الحياة. استمر يوري كازاكوف بكتابته أكثر من عشر سنوات، وانتهى منها في عام 1972.

41ـ يوري ماملييف. في روايته المكتملة «الأذرع»، عمل سوريالي روسي؛ بل سوفييتي كتب عام 1968، يحاول فيه الكاتب أن ينقب الفكر في مشاكل جدية وعويصة في الحياة والموت.

42ـ ألكسندر فامبيلوف. في مسرحيته العبقرية «صيد البط» التي لم يفهمها لا أوليغ يفيموف، ولا المخرجون الآخرون. لأنه من المخيف التعامل معها جدياً. عندئذ يجب عليك التفكير ملياً في جدوى حياتك نفسها، لماذا أنت تعيش؟ وللعلم فإن كل هذه الحقيقة المرة، قيلت في عام 1970. زيلوف ـ إنه نموذجنا الوطني الأبدي، وليس الأفضل في زمن الأزمة الدورية للإيمان.

43ـ أندريه بيتوف. رواية «بيت بوشكين» تعالج هذه الرواية مع رواية بروخانوف «التوقيع»، ورواية ماكانين «أنديغراوند» كل على طريقتها، ومن وجهات نظر مختلفة نهاية الإمبراطورية، ونهاية القرن.

44ـ ألكسندر بروخونوف. رواية «التوقيع» ـ رواية غير تقليدية إطلاقاً، وليست رواية برخونوفية، ولا حربية، ومع ذلك فهي أفضل روايات بروخونوف. فجأة يغرد بلبل هيئة الأركان أفضل أغانيه، عن نفسه وعن العصر. كتبت الرواية في عام 2006، بالتالي هي لا تتلاءم مع أفضل كتب القرن العشرين. ويبقى صديقي أفضل مؤلف روايات حديثة عن الحرب في القرن العشرين.

«البلوز الشيشاني» - رواية كتبت عام 1998، حيث تتوحد مهارة الأسلوب، والرمزية الطبيعية، والفنية العالية مع حقيقة الحرب الصارمة والقاسية.

45- فلاديمير ماكانين. رواية «أنديغراوند، أو بطل هذا الزمان»، ليس كما عناه ليرمنتوف إطلاقاً، فأبطالنا مختلفون تماماً. فالبطل بيتروفيتش شخصية جامعة لمجمل أدب ماكانين، هذا ما توصل إليه كليوتشارف، وأليموشكين من مختلف الاتجاهات - أبطاله المختلفون تماماً في مؤلفاته الأدبية المبكرة. أردت أن أسمي قصة «الرائد» أفضل أعماله، خاصة وأنني ساعدت في نشرها في مجلة «الشمال» في عام 1982، إنّها أقرب إلي بأبطالها وبحكمتها الشعبية، وبموضوعها، ومع ذلك رجحت الكفة لصالح «أنديغراوند...» آخر رواياته وأكثرها أهمية في عام 1998.

46- أناتولي كيم. رواية «الأب - الغابة» التي كتبت في عام 1989. إنها قصة نثر شرقي؛ حيث يتقاطع كل شيء، ويتغير ويتحول الواحد في الآخر؛ وينقل الكاتب هذا الشرق إلى مقاطعة ريزان، في أعماق الغابات والأنهر الروسية. أيمكن أن تكون هذه هي الواقعية الطبيعية الميتافيزيقية الحقيقية، الموهوبة للكاتب من الأعلى؟

47- فلاديمير لوتشوتين. ثلاثيته التاريخية «التقسيم». أعتقد أنّه بعد ألكسي تولستوي وفق في الكتابة عن القضايا التاريخية الروسية كل من دميتري بالاشوف، وفلاديمير لوتشوتين. لكن رواية «التقسيم» للوتشوتين تفوق أهمية روايات بالاشوف الرائعة، لغةً، وبطبع أبطالها، وعمق أفكارها. من الواضح أن هذه الرواية لم تنل حقها من التقييم، إنّها أحد أهم الكتب الأدبية الروسية في القرن العشرين، وإلى جانبها جون فاولز وأيريس ميردوك. تتخلل الرواية صوفية شمالية. إنها الحقيقة، والأسطورة، والخرافة، والصوفية في آن واحد.

48- إدوارد ليمونوف «كان لدينا عصر عظيم» طبعت القصة في الصحيفة البرجوازية الليبرالية «زناميا»، في بداية البرسترويكا عام 1989، بحثاً عن أسماء جديدة بين المهاجرين، دون أن تقرأ جيداً أو يتم التمعن بها، لاحقاً اعترف محررو الصحيفة بأنهم لم يراجعوا النص. هذه هي قوة الإبداع النادرة. وبالفعل كما كتب كثيراً، أدب ساخر، وكأن ليمونوف عندما يلعب يبين للقارئ العظمة الحقيقية وبطولة العهد السوفيتي..

49ـ ساشا سكولوف. رواية «مدرسة المجانين» (1973). محاولة أخرى لإيجاد الطريق الخاص في الأدب. وصف فلاديمير نابوكوف الرواية بأفضل كتاب روسي معاصر. هذا من وجهة نظر نابوكوف. تنساب الأحداث كما في الموسيقى، لكنها لا تضيع. يمكن أن يجذبك البطل الجغرافي نورفيغوف، ويمكن الإنجذاب إلى الأحداث، كما يمكن الانجذاب إلى تدفق الكلمات والأفكار، تخيل وتذكر.

50ـ يوري بولياكوف. رواية «الجدي الحلاب» أصدرت عام 1995، وتمت إعادة طباعتها منذ ذلك الحين أكثر من خمسين مرة. تقرأ. تتضمن ما يمكن قراءته، ويوجد فيها عن ماذا تقرأ ـ يوجد ما يثير الضحك، وما يثير التمعن والتفكير. وبسبب هذا الهجاء المضحك على ما بعد الحداثة لا يحب ليبراليونا يوري بولياكوف. تجرأ أن يرفع يده على المقدس. علماً بأنّ هذا الكاتب طوال حياته يرفع يده بلا تكلف تارة على الرتب الوظيفية، وطوراً على الجيش، وعلى الحزب، وعلى البيرسترويكا، وعلى ما بعد الحداثة. ولم ينل القضاة والمدّعون العامون من الكاتب بعد، طالما تتقطع أزرار قمصانهم من الضحك عند قراءتهم لما يكتب. وهذا ما ينقذه ويحميه. ■

مـــن أعمدة الرواية في العالم

عبد الباقي يوسف

كنزا بورو أويه .. شاعرية الخيال الروائي

- يميل هذا الكاتب إلى سلسلة الأدباء الذين يكتبون بصمت، ويسعى الآخرون بشتى السبل لاكتشافهم، يكتب كنزا بصمت، ودون أي ضجيج، وحتى عندما يطرح أفكاره الكبرى سواء من خلال أعماله، أو من خلال تصريحاته لوسائل الإعلام في بعض المناسبات، فإنه يطرحها بمنتهى الهدوء.

- ذات مرة أراد الروائي الياباني الشهير يوكيو ميشيما أن يصف كنزا بورو أويه فقال: /يتربع كنزا اليوم على قمة الأدب الياباني/ ولم تمض سنوات على قول يوكيو وانتحاره بشكل مأساوي، حتى أعلنت الأكاديمية الملكية السويدية عودة جائزة نوبل إلى اليابان مرة أخرى منذ عام 1968، حيث كان قد فاز بها ياسو كاواباتا لأول مرة في اليابان. يوم الخميس 13/ 1 / 1994 أعلنت الأكاديمية فوز الروائي الياباني كنزا بورو أويه غير الشهير بها، ومن يومها غدا من أشهر روائيي اليابان الذين يتمتعون بمكانة أدبية وثقافية مرموقة، وما هو هام أن أويه سوف يستغل هذه المكانة من أجل الدعوة إلى عالم بلا سلاح، وبلا حروب، وألا تكون الأسلحة النووية بيد أناس دون غيرهم، لأن مجرد وجود مثل هذه الأسلحة لا يعني الأمن بأي شكل، وأن

تكون الوردود بدلا عن الأسلحة بأيدي الناس، لأن الورود عندما تكون بأيدي الناس هي التي تجعلهم يشعرون بالأمن.

- من هو كنزا بورو أويه؟!
- ولد هذا الرجل يوم 31 كانون الثاني 1935 جنوب اليابان في جزيرة شيكوكو، وتحديداً في قرية «أوسي».
- من أعماله حسب تسلسل أعوام الصدور:
- غذاء التدجين سنة 1958م
- أوغيي مسخ الغيوم سنة 1964م
- لعبة العصر سنة 1967م
- علينا أن نتجاوز جنوننا سنة 1969 / ترجمها إلى العربية كامل يوسف حسين.
- يوم سيتكرم بمسح دموعي سنة 1971م / عن يوكيو ميشيما /
- الطوفان الممتد حتى روحي سنة 1973م.
- النساء اللواتي ينصتن إلى شجرة المطر سنة 1982
- استيقظوا يا شباب العصر الجديد سنة 1983م.
- كيف تقتل الشجرة سنة 1984م.
- مسألة شخصية سنة 1987م. ترجمها إلى العربية وديع سعادة.

وقد منحته الأكاديمية جائزتها لأنه كما قالت: /خلق بقوة وشاعرية عالماً خيالياً، حيث تكثف الحياة والأسطورة في صورة مؤثرة لوضع الإنسان في العالم المعاصر/.

يمكن تقسيم أفكار أويه إلى ثلاث مراحل:

1 ـ ميلاد طفله المعاق الذي سبب له أزمة نفسية حادة.

2 ـ هزيمة اليابان في الحرب العالمية الثانية.

3 ـ الصراع بين التراث والمعاصرة، والوقوف على نتيجة هذا الصراع؛ أي «غربلته».

يقول أويه: «إن الانفتاح على المنظور المستقبلي وفق السلم الكوكبي لن يكون ممكناً، إلا إذا نجح معاصرونا برفض الوضع النووي الحالي بحسب رأيي؛ إن الجهود الخاصة بإيجاد حل لهذا الوضع، يجب أن تكون في صلب عمل الفنانين اليوم.

علينا أن نبدع ونحن نفكر بهذا الوضع ونحن نرتكز على هذه الفكرة نموذجاً لهذا العالم المعاصر ـ أي نموذجاً للعالم المستقبلي ـ حيث نستطيع العيش من دون التآخي مع الرعب لتدمير هذا الكوكب.

كذلك علينا أن نبدع ـ من خلال اللغة الأدبية والخيال ـ نموذجاً لتجربة مستقبلية تبتعد عن إفناء العالم.

هل أدبنا مثلاً يستطيع أن يكون فعالاً في واقع كهذا؟!

على هذا السؤال أن يُطرح بلا توقف على كل كاتب، إذا تضاعف الوضع النووي تفاقماً، وعليه بدوره أن يطرح السؤال نفسه بصوته الأصدق. وعن هذا السؤال، أعتقد أن ردة فعل الكتاب الأولى ستكون: «هل عليَّ آنذاك أن أتخلى عن الإبداع الأدبي»؟!.

كلود سيمون

رائد الرواية الفرنسية الجديدة

عندما يذكر اسم كلود سيمون يتقافز مشروع الرواية الفرنسية الجديدة إلى الأذهان، فقد وضع هذا الروائي مع زملائه اللبنات الأساسية الأولى لهذا المشروع الأدبي الفرنسي المميز. وعلى قدر أهمية هذا العمل الكبير، استمد روادها أهميتهم في التاريخ الأدبي الفرنسي المعاصر، وهم (كلود سيمون ـ ميشال بوتور ـ آلان روب غرييه ـ ناتالي ساروت). ولكن بقي سيمون هو الاسم الأكثر بروزاً، ليس لأنه الوحيد الذي نال جائزة نوبل عن الرواية الجديدة التي أبدعها؛ بل لأنه أكثر من أسس لمختلف جوانب هذا المشروع، وأكثر من أضاف التقنيات الجديدة والفنية، واستخدم اللغة والرواية ضمن سياق مفهوم جديد لم يطرق من قبل. وربما كان سيمون أكثر من تحدى موجات النقد الحادة، وأصر على مواصلة المشروع؛ باختصار إنه أوقف

المولود الجديد على قدميه. يقول الناقد الفرنسي/كلود روا/ مفسراً أسلوب سيمون: «إنه يصنع جملاً متراكمة تراكم أشياء الحياة.. هذه الجمل لا تنتمي أبداً.. إنها متلاصقة لا تتفكك، وكأنها كابوس تاريخي.. أعشاب لانهاية لها.. تذكرنا هذه الجمل بأننا نسينا هويتنا». الرواية الجديدة كما اشتغل عليها سيمون في مجمل رواياته تعتمد على أربعة عناصر مهمة هي: الجو.. الوصف.. الزمن.. الألوان. يقول سيمون في جملة مختصرة: «إنني أكتب كما يقوم المصور بعمل لوحة، وكل لوحة هي أولا عبارة عن تكوين». لم تعد الرواية لدى سيمون تحكي الحدوتة أو الحكاية الكلاسيكية المعروفة؛ لقد غدت تمثل المغامرات اللغوية والفكرية والإنسانية. يقول الرواة بصيغة جماعية موحدة: نحن لا نعيش انسياب الزمن أو مسيره.. بل نعيشه متقطعاً. إن كل قطعة منه تبدو لنا موجهة ذات مدة معينة ومتوجهة نحو قطع أخرى، ولكنها تبدو لنا دائماً كقطعة، ترسم فوق نسيج من النسيان أو عدم الانتباه، فلكي نستطيع إظهار ثغراته من الضروري أن نطبقه على مسافة مكانية».

نورد هنا مثالاً حياً من إحدى روايات سيمون الذي يقول بأنه مولع بالفن التشكيلي، وشغوف بألوان الطبيعة كما هي في الطبيعة. في مقطع من رواية «الريح» يكتب سيمون: «كان الجو ربيعاً أذكر أن الريح ظلت تعصف دون هوادة مدة ثلاثة أشهر لدرجة أنها حينما كانت تتوقف صدفة يخيل للمرء أنه مازال يسمعها تئن وتعصف ليس من الخارج، ولكن كأنها تعصف داخل الرؤوس ذاتها، أصوات مجلجلة خالية من مضمونها مليئة بالضوضاء فحسب، مليئة بذلك الغبار الذي كان يتوغل في كل مكان».

غدا كلود سيمون نجماً تفوق الأضواء المسلطة عليه بعض نجوم السينما، وغدا شخصية أدبية يكتب عنها بشكل يومي في مختلف أنحاء العالم، وما يكتبه سيمون في الصحافة ينتقل في اليوم التالي إلى مختلف لغات العالم، ويتناول مشروعه كبار رموز الثقافة أمثال: جان بول سارتر، جان روسيه، رولان بارت، جون ستورك، كلاوس نيتزر، كورت ويلهم وغيرهم من مشاهير النقد والصحافة الأدبية، حتى انعقد عام 1971 مؤتمر أدبي كبير ناقش خصوصية الرواية الفرنسية الجديدة، وتم تخصيص جائزة سنوية باسم «مدسيس» تمنح لأفضل رواية جديدة. وإلى جانب

نجاحات سيمون وجهوده في سبيل بناء هذا المشروع الكبير، يواصل المثقفون والكتاب وقوفهم إلى جانبه. فيكتب ميشال بوتور: «إن لتعبير /رواية حديثة/ معنى تاريخياً واضحاً والأمر يتعلق ببعض الروائيين الذين اشتهروا فجأة نحو سنة 1956، ومن الواضح أنه كان لهؤلاء الروائيين على اختلافهم نقاط مشتركة، وليس من قبيل الصدف أن يكون القسم الأكبر من كتبهم قد قامت بنشره دار نشر واحدة «دار مينوى».
وفي الدروس التي ألقيتها عن فن الرواية الفرنسي في القرن العشرين، كنت مجبراً على تقديم الأشياء على هذه الصورة، وعلى القبول بالانتماء إلى الرواية الحديثة. إن الأعمال التي تقوم بها هذه المجموعة التي تنتمي إلى الرواية الحديثة، تستحق على ما يبدو لي كل اهتمام، ولدي شعور أن شيئاً ما يختمر في نفوس بعض من هم أصغر سناً، إلا أنه من الواضح أن حركة ما تتهيأ وراء الكواليس». ويأتي العالم الذهبي الأهم الذي سوف يتوج فيه كلود سيمون الرواية الفرنسية الجديدة سيدة أدبية في تاريخ؛ الأدب حيث منحت أكاديمية استوكهولم في يوم الحادي عشر من تشرين الأول سنة 1985 جائزة نوبل للآداب لرائد الرواية الفرنسية الجديدة كلود سيمون على رواياته: الحبل المشدود 1947 قدسية الربيع 1954 الريح 1957.

هرمان هسة

عندما يروي الروائي سيرته الذاتية

عندما نقرأ هذه السيرة الذاتية التي شاء هرمان هسة أن يكتبها، فإننا نتعرف إليه بشكل أقرب مما نتعرف ونحن نقرأ أعماله الروائية، رغم التشابه الشديد بين شخوص هذا الروائي وبين شخصه.

هرمان هسة روائي كبير مؤلف ذئب البوادي ـ لعبة الكريات الزجاجية ـ سد هارتا ـ تحت العجلة ـ رحلة إلي الشرق.

لقد اعتبر الشاعر الألماني الكبير يوهان غوتيه ذات يوم أن كتابات الكاتب ما هي إلا أجزاء من الاعتراف العظيم.

أجل إنه اعتراف، بيد أنه خفاء خلف الآخرين، بيد أن الكاتب في السيرة يقف وجها لوجه مع جمهوره، وهذه هي خصوصية هذا الروائي الذي يختفي خلف شخوصه في بعض الأعمال.

يظهر هذا بوضوح كما في رواية رحلة إلى الشرق 1932؛ حيث يكون الاسم هـ وهذا يشير إلى حرفَي اسمه هرمان هسة، وأيضا في روايته ذئب البوادي 1927؛ حيث نرى هاري هالر، أوفي روايته تحت العجلة 1906؛ حيث نرى اسم هرمان هيلنر.كل هذه الأسماء تشير إلى شخصية المؤلف.

هرمان هسة .. سيرة ذاتية

هو الكتاب الذي ترجمته إلى العربية محاسن عبد القادر وصدر عام 1993 عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، وفيه جانب هام عن حياة هسة؛ حيث يلقي الكاتب الضوء على تفاصيل حياته الشخصية وعلى رواياته ويقول مالم يستطع أن يقوله في الرواية.

قسم المؤلف سيرته الذاتية هذه حسب الزمن غير المتسلسل إلى العناوين التالية:

طفولة الساحر 1923 ـ من أيام مدرستي 1926 ـ عن جدي 1952 ـ قصة حياتي باختصار 1925 ـ ذكرى من الهند 1916 بيدوروتالا كالا 1911، نزيل في المنتجع 1924 ـ الرحلة الى نورمبرج 1926 ـ الانتقال الى منزل جديد 1931 ـ ملاحظات حول العلاج في بادن 1949 ـ الى مارولا 1953 ـ أحداث وقعت في انجادين 1953.

بدايات الدخول إلى عالم الكتابة

يعيد هرمان هسة سبب اندفاعه إلى الكتابة إلى سنوات الطفولة؛ حيث حلم بأن يكون ساحراً، فيستطيع أن يفعل مالا يقدر عليه في الواقع، وما لم تسمح به طاقته العقلية والجسدية.

يقول: لذلك تملكتني رغبة ملحة لتغيير الواقع بالسحر وتبديله والرقي به، وفي طفولتي اتخذتْ رغبتي في السحر اتجاهاً نحو أهداف خارجية صبيانية، كنتُ أود أن أجعل شجرة التفاح تثمر في الشتاء، وأن تمتلئ محفظتي عن طريق السحر بالذهب والفضة، وبواسطته حلمت بشل أعدائي وإلحاق العار بهم، ولكن بشهامة لأتوج بعدها بطلاً وملكاً.

ثم يضيف: أردت أن أكون قادراً على أن أجد الكنوز الدفينة، وعلى جعل نفسي لا مرئياً، واعتبرت قدرة المرء على إخفاء نفسه أكثر القدرات أهمية، وتقت لامتلاكها بشدة.

إعادة تعميد النفس من خلال الكتابة

يعترف هسة بأن الكتابة استطاعت أن تخلصه من هذا الهاجس، حينما كبر واكتشفها: فبعد أن كبرت بمدة طويلة، وزاولت مهنة الكتابة، حاولت مراراً أن أتوارى خلف مخلوقاتي، أعيد تعميد نفسي متخفياً بمرح خلف أسماء مبتكرة، وقد جعلتْ هذه المحاولات زملائي الكتاب كثيراً ما يسيئون فهمي، ويعتبرونها مأخذاً عليّ.

ويقول: عندما أنظر إلى الماضي، أرى كيف تغيرت اتجاهات هذه الرغبات السحرية بمرور الزمن، وكيف حولت جهودي تدريجياً من العالم الخارجي وركزتها على نفسي، وكيف طمحت لاستبدال العبارة السحرية الساذجة وقدرتها على الاختفاء بقدرة اختفاء الحكيم الذي يرى كل ما حوله، ويبقى هو غير مرئي دائماً. هذا التوق الذي أصبح فيما بعد المضمون الحقيقي لقصة حياتي. يرى ثيودور سيولكوفسكي الذي قدم هذه السيرة، أن هسة سواء كان يكتب رواية أم سيرة ذاتية، ينتهي دائماً إلى ما يدعوه /مملكة الروح السرمدية/ التي تقيم خارج الزمان والمكان، وتتجاوز الرسم فوق جدار السجن، ولو أخذنا عنوان أحد أعماله الأولى /ساعة بعد منتصف الليل نجد أن الاختلاف الرئيسي في عقل هسة وعمله لا يقع بين الحياة والفن أو بين الحقيقة والخيال؛ بل بالأحرى بين واقع الروح المليء بالمعاني والعالم اليومي الزائل الذي أطلق عليه الواقع أو الواقع المزعوم. وحالما نفهم كم هي حقيقية على نحو قوي المملكة الروحية هذه بالنسبة لهسة، نصبح في وضع يؤهلنا لاستيعاب الاختفاء المتكرر في أعماله للحواجز الاعتباطية القائمة تقليداً بين السيرة الذاتية والرواية.

ورغم أن جميع الأعمال الكاملة لهسة هي سيرة ذاتية إلى حد كبير، فلم يكن من قبيل المصادفة أنه لم يبدأ بكتابة نماذج للسيرة الذاتية حقاً إلا في أربعينياته، وقد فعل ذلك للمرة الأولى وبشكل مفاجئ وكما جاءت الحقيقة على لسانه هو؛ حيث يذكر أنه أمضى سنوات قبل أن يعي كم كانت أعماله معتمدة بشكل ذاتي على ظروف حياته.

كل هذه الحكايات كانت عن نفسي

في عام 1921 طُلب من هرمان هسه أن يحضر طبعة مختارة من أعماله، فأعاد قراءة الكثير من رواياته الأولى، أشار وهو مندهش: كل هذه الحكايات كانت عن نفسي، فهي تعكس طريقي الذي اخترته .. أحلامي ورغباتي السرية وحزني المرير الذي عانيته، وحتى هذه الكتب التي حين كتبتها كنت أفكر بأمانة بأنني كنت أصور مصائر غريبة وصراعات بعيدة عن نفسي.

تغنيت بالأغنيات نفسها، وتنفس الهواء نفسه، وعبرت عن المصير ذاته، مصيري أنا.

بعد هذه المرحلة سيرتب هسة حياته على ضوء ماضيه الذي أصبح بين يدي الآخرين، وسينظر إلى وعي أعلى.

أذكر أن هرمان هسة قد ولد في الثاني من تموز عام 1877 وتوفي في التاسع من آب عام 1962 هذه السيرة غطت معظم مراحل حياته، وهي هامة لتفسير أدب هذا الروائي.

يتحدث في هذه السيرة الغنية عن تفاصيل حياته على النحو التالي: ولدت قرب نهاية العصر الحديث، مثل عودة العصور الوسطى بفترة قصيرة تحت علامة برج الرامي.

في طالعي كوكب المشتري في حالته الواعدة، حدث مولدي في ساعة مبكرة من مساء يوم دافئ من شهر تموز، فقد أحببت وبحثت طيلة حياتي وبلا وعي عن حرارة تلك الساعة من ذلك المساء، وحين لا أجدها كنت أفتقدها بشدة فلم أتمكن من العيش في بلدان باردة، وكانت جميع رحلاتي الاختيارية تتجه نحو الجنوب، ومع

أني استسلمت فيما بعد وبشكل لا رجعة فيه إلى إغواءات العالم الغبي، حتى أني عاقبت حواسي بشدة وأهملتها لوقت ما، إلا أن خلفية هذا الانغماس الحسي المرعي بعناية فائقة رافقتني دائماً، وخصوصاً فيما يتعلق بالنظر والسمع، ولعبت دوراً حيوياً في عالمي الفكري حتى لو كان يبدو مجرداً، وهكذا فقد زودت نفسي كما ذكرت بقدرات معينة كي أواجه الحياة.

سكينة الشيخوخة:

ما يميز سيرته هنا أن كاتبها هو رجل يكتب في مرحلة سكينة الشيخوخة، وهي قريبة إلى حد كبير من الاعترافات الكبرى، وأحياناً يتحدث بأسلوب الحكيم الطاعن في السن لأبنائه وأحفاده؛ مثال ذلك ما ورد في نزيل في منتجع يقول: ألسنا موقنين أن قدرنا هو أمر غريزي لا مفر منه، ألا نتشبث رغم ذلك بشكل عاطفي بوهم الاختيار والإرادة الحرة، ألا يكون اختيار المرء لطبيب يعالج أمراضه ولحرفة يمتهنها ومكان لسكناه، وانتقاؤه لعروس أثيرة على قلبه؟! وهو الأمر ذاته، وربما أوفر نجاحاً، لو ترك التصرف للمصادفة المحضة.

ألم يختر الشيء نفسه، ألم يكرس قدراً كبيراً من العاطفة والجهد والعناية لكل هذه الأمور، وهو يفعل ذلك بسذاجة مؤمناً بحماسة طفولية في قوته الذاتية، ومقتنعاً بأنه يمكن أن يكون للقدر تأثير عليه، أو من المحتمل أن يقوم بهذا بدافع الشك، مقتنعاً في أعماقه بعبث جهوده، ولكنه في الوقت نفسه موقن أن العمل والجهد والاختيار وعذاب النفس هي أفضل وأكثر حياة وأكثر جاذبية، أو على الأقل أكثر متعة من التحجر في الاستسلام بإذعان.

إن قارئ روايات هسة سيجد اكتشافاً حقيقياً لخلفية رواياته، وربما سيفكر بمشروع إعادة قراءة هذه الروايات؛ فأزمة نضوج هسة الروحية تعكس أزمة وعي العديد ممن تخطوا الثلاثين من العمر، الذين أجبرتهم أحداث العقد الماضي كالحرب والفقر والتكنولوجيا إلى إعادة تقييم قيمهم، وهسة الأكبر سناً والأكثر خبرة هنا يشبه الحكماء الجليلين.

ميلان كونديرا

الانشغال بكيفية تقديم العالم روائيا

الرواية هي الإنسان، هي كتاب الحياة الأكثر إضاءة ووضوحاً، إنها السراج إلى الأعماق المظلمة. يقول د. هـ. لورانس عن مهنته الروائية (بما أنني روائي، فإنني أعد نفسي أسمى درجة من القديس والعالم والفيلسوف والشاعر. فالرواية هي كتاب الحياة المشع). ويقول الناقد لايونل تريلنيج عن الرواية: (إن الرواية بحث مستمر وميدان بحثها هو العالم الاجتماعي، ومادة تحليلها هي عادات الناس التي تتخذ دليلاً على الاتجاه الذي تسير فيه نفس الإنسان). لقد حاولت الرواية عبر تاريخها المضيء أن تنقذ الإنسان وتقدمه إلى نفسه، وتسعى للدفاع عن حريته وعن حقه في حياة حرة كريمة. يرى ميلان كونديرا أن الأزمنة الهادئة التي كان الإنسان لا يقاوم فيها سوى وحوش نفسه قد مضت؛ أي أزمنه جويس وبروست. يأتي الوحش في روايات كافكا وهازيك وموزيك من الخارج. ويسمى التاريخ، إنه لم يعد يشبه قطار المغامرين، إنه لا شخصي، عسير الإدارة عسير الحساب، غير واضح ولا يفلت منه إنسان.

إنها اللحظة (غداة حرب 1914) التي رأت فيها كوكبة كبار الروائيين في أوروبا الوسطى، وأدركت المفارقات النهائية للأزمنة الحديثة. إن مراحل تاريخ الرواية شديدة الطول لا علاقة لها أبداً مع التغييرات التكتيكية للموضات، كما أنها تمتاز بهذا الجانب أو ذاك من الكائن الذي تدرسه الرواية في المقام الأول، وهكذا فإن الإمكانيات المتضمنة في الاكتشافات الفلوبيرية للحياة اليومية، لم تطور على نحو كامل إلا بعد سبعين سنة في مبدع جيمس جويس الضخم. يروي كونديرا قصة طريفة عن صديقه جوزيف سكفورسكي قائلاً: دعي مهندس براغ للاشتراك في ندوة علمية تعقد في لندن، وقد ذهب وشارك في الجلسات، ثم عاد إلى براغ، وبعد ساعات من عودته تناول في مكتبه صحيفة (رود برافو) ـ وهي صحيفة الحزب الرسمية ـ وقرأ فيها: قرر مهندس تشيكي كان قد ندب للمشاركة في ندوة في لندن، بعد أن أطلق تصريحاً أمام الصحافة الغربية شتم فيه وطنه الاشتراكي، أن يبقى في الغرب. ليست الهجرة غير المشروعة التي يرافقها مثل هذا التصريح أمراً تافهاً؛ إذ

إنها تعني عشرين سنة في السجن لم يكن بوسع مهندسنا أن يصدق عينيه. وحين دخلت سكرتيرته مكتبه ذهلت لدى رؤيتها له قائلة: يا الهي.. كيف عدت.. غير معقول ألم تقرأ ما كتب عنك؟! رأى المهندس الخوف في عيني سكرتيرته. ماذا يسعه أن يفعل؟ هرع إلى إدارة تحرير (رود برافو)، وهناك عثر على المحرر المسؤول عن نشر الخبر، وقد اعتذر له هذا الأخير فعلاً؛ إذ إن المسألة مزعجة حقاً، لكنه هو المحرر، لا دخل له في الموضوع، فقد تلقى نص الخبر مباشرة من وزارة الشؤون الداخلية. ذهب المهندس إلى الوزارة إذن، وهناك قيل له: نعم، هذا صحيح. إنه لاشك خطأ قد وقع، لكنهم في الوزارة لا دخل لهم في الأمر فقد تلقوا التقرير عن المهندس من إدارة الاستعلامات في السفارة بلندن. طلب المهندس نشر تكذيب للخبر، فقيل له: التكذيب غير ممكن، لكنهم أكدوا له أنه لن يتعرض لشيء، وأن بوسعه الاطمئنان. لكن المهندس لم يطمئن؛ إذ سرعان ما انتبه على العكس إلى أنه يخضع لرقابة صارمة، وإلى أن محادثاته الهاتفية قيد التسجيل، وإلى أنه ملاحق في الشوارع. لم يعد يسعه النوم، ثم صار نومه حافلاً بالكوابيس إلى أن جاء يوم لم يعد يحتمل فيه هذا الضغط، فغامر معرضاً نفسه لأشد المخاطر كيما يترك البلد بطريقة غير مشروعة، لقد صار بذلك مهاجراً فعلاً.

يعلق كونديرا على هذه الواقعة قائلاً: واجه المهندس سلطة لها طابع متاهة بلا حدود، لن يبلغ أبداً نهاية دهاليزها اللانهائية، ولن يتغلب أبداً على من صاغ الحكم، لقد عوقب مهندسنا برقابة بوليسية مكثفة، وهذا العقاب يطالب بالجريمة التي لم تقترف بعد، فالمهندس الذي اتهم بالهجرة ينتهي إلى أن يهاجر بالفعل. لقد عثر العقاب أخيراً على الخطيئة.

يقول كونديرا عن روايته: (خفة الكائن الهشة): لقد لاحظت أثناء كتابتي رواية (خفة الكائن الهشة) أن رمز تلك الشخصية أو هذه يتألف من بعض الكلمات الجوهرية، فبالنسبة لتيريزا مثلاً: الجسد، النفس، الدوار، الضعف، المثل الأعلى، الجنة. وبالنسبة لتوماس: الخفة، الجاذبية في الفصل الذي يحمل عنوان الكلمات غير المفهومة ـ افحص الرمز الوجودي لكل من فرانز وسابينا بتحليل عدة كلمات: غيرة المرأة، الإخلاص، الخيانة، الموسيقى، الظلمة، النور، الموكب، الجمال، الوطن،

المقبرة، القوة. لكل واحدة من هذه الكلمات دلالة مختلفة في الرمز الوجودي للآخر. في (خفة الكائن الهشة) تعيش تيريزا مع توماس لكن حبها يتطلب منها استنفار كل قواها، وفجأة لم تعد تستطيع الاحتمال؛ فتريد العودة إلى الوراء إلى الأسفل من حيث أتت. إن مهمة الرواية مهمة صعبة، ولا يمكنها أن تحقق غايتها، وهذا هو سر استمرار الرواية في بحثها المستمر عن الحقيقة التي تزداد غموضاً.

بحث عن الهوية

يركز ميلان كونديرا في معظم رواياته، وأيضا في كتابه (كتاب الضحك والنسيان) الذي يتألف من سبعة أجزاء على علاقة الإنسان بذاته، وعندما يصل إلى ذاته فقط، يصل إلى الآخرين. فهو من أشد المعجبين بـ دستويفسكي، فيقول عنه: إنه يبدع في شخصياته عوالم عقلية غنية وأصيلة بشكل خارق، يحلو لنا أن نبحث في شخصياته عن أفكاره. وربما ينطبق شيء من هذا على كونديرا نفسه الذي لا نستطيع أن نتعرف إليه بشكل واضح إلا عبر شخصياته. يقول: تعكف جميع الروايات في كل زمان على لغز (الأنا)، إذ ما أن تبتكر كائناً خيالياً، شخصية قصصية، حتى تواجه آلياً السؤال التالي: ما هي الأنا؟ وبم يمكن إدراك الأنا؟ إنه واحد من هذه الأسئلة التي تقوم عليها الرواية بوصفها كذلك. يقص علينا بوكاشيو أحداثاً ومغامرات مثلاً، ومع ذلك تتميز وراء كل هذه القصص المسلية القناعة التالية: إن الإنسان يخرج من عالم الحياة اليومية المتكرر التي تتشابه فيه الأشياء جميعاً بواسطة الفعل، وبالفعل إنما يتميز الإنسان عن الآخرين، ويصير فرداً. قال دانتي: (يقوم القصد الأول للفاعل في كل فعل يمارسه على كشف صورته الخاصة به)، فهم الفعل في البدء على أنه اللوحة الذاتية للفاعل، لكن (ديدرو)، بعد أربعة قرون من بوكاشيو، كان أكثر شكاً؛ إذ يفتن بطله جاك القدري خطيبة صديقه، ويسكر من السعادة، لكن أباه يضربه، وتمر كتيبة عسكر فيلتحق بها، ويتلقى رصاصة في ركبته عند أول معركة تجعله يعرج حتى موته. يقول كونديرا عن هذه الحادثة: كان يظن أنه يبدأ مغامرة غرامية، في حين أنه كان يتقدم في الواقع نحو عاهته، ومن ثم فإنه لم يستطع أبداً أن يتعرف ذاته في فعله. إن الطابع المعقد للفعل هو أحد اكتشافات الرواية

الكبرى، هاهنا تأتي اللحظة التي يتوجب فيها على الرواية في بحثها عن الأنا، أن تهمل عالم الفعل المرئي، لتعكف على اللامرئي في الحياة الداخلية.

ينطلق كونديرا من أرضية ثقافية خصبة، وهو المشبع من قراءة روايات عظماء الروائيين: مارسيل بروست - جيمس جويس - ستندال - جوته - ريتشارد سون - بوكاشيو - كافكا وغيرهم. يقول كونديرا محاولاً إعطاء صورة واضحة عن مجمل مشروعه الروائي: لقد انتهى البحث عن الأنا دوماً، وسينتهي دوماً إلى عدم إشباع غريب ولا أقول إلى فشل. لأن الرواية لا تستطيع اختراق حدود إمكانياتها الخاصة بها. كما أن إضاءة هذه الحدود يعتبر أصلاً اكتشافاً كبيراً واستثماراً إدراكياً هائلاً؛ سوى أن كبار الروائيين، بعد أن مسوا القاع الذي يقتضيه سبر الحياة الداخلية للأنا بالتفصيل، بدؤوا البحث بوعي أو بلا وعي، عن توجه جديد. وإن كان كونديرا يرفض أن يوضع ضمن سلسلة أو قائمة الروائيين السيكولوجيين، فإن رواياته لا تستطيع أن تتخلص من هذه المدرسة التي ربما تكون إحدى أهم وظائف الرواية وأكبرها، ولذلك يريد أن يشير إلى هذه الحقيقة قائلاً: لكن افهمني جيداً، إذا كنت أضع نفسي فيما وراء الرواية السيكولوجية، فلا يعني هذا أنني أريد حرمان شخصياتي من الحياة الداخلية.

ستيفان زفايج

الروائي الذي تناول تفاصيل النفس البشرية

يقدم هذا الأديب والقاص والروائي أدق تفاصيل النزعات الإنسانية في مجمل نتاجه الأدبي الذي تنوع بين القصة القصيرة والرواية وكتابة سير الشخصيات الشهيرة في الحياة الاجتماعية، وكذلك تقديم قراءات لروائع الروايات العالمية بالتحليل، وتناول أهم الأسماء الأدبية والفكرية.

يسعى زفايج من خلف كل هذا العمل وهذا الحديث الطويل إلى بيان أن الإنسان المتميز يبقى يتمسك بالنزاهة العامة في كل الأوقات، وحتى لو تجرد من حقوقه،

فإنه في آخر خطوات الألم والفاقة يحاول أن يبدع ويهب الآخرين شيئاً ذا قيمة في الحياة، سواء كان كاتباً أو شخصاً عاماً يتمتع بخصوصية في شخصيته.

يروق لزفايج أن يسمي هؤلاء بمختلف شرائحهم بـ / بناة العالم/ وهو يعني عالم الإنسان الداخلي الذي يبنيه هؤلاء في نفوس أبناء الحقب التاريخية، كما يمكن لهؤلاء أن يشوهوا أبناء هذه الحقب فيجعلونهم انهزاميين، استسلاميين، جبناء. فيزرعوا في نفوسهم ثقافة الجبن والتسليم بالأمر الواقع تحت سياط التهديد والرعب. من هنا ينادي زفايج بثقافة اجتماعية عامة لمواجهة مثل هذه النماذج، وهو ذاته عانى بقوة من رعونة الحقبة النازية ودكتاتوريتها.

خصوصيته:

عالم هذا الكاتب هو شديد الخصوصية، والدخول فيه يشبه الدخول إلى النفس الإنسانية، إنه يعي كل كلمة يكتبها بمسؤولية كبرى وقلق على مستقبل الأجيال.

ليس بوسع المرء أن يقول كل ما يريد عن عالم هذا الكاتب، فدوماً هناك ما يشبه التلميح والإيماء الذي يكتشفه القارئ ويستوعبه بنفسه. يبقى الأهم هو ذاك الذي لا يحكى ولا يكتب، الذي يكتشفه قارئ الكاتب للمرة الأولى.

عام 1942 كتب ستيفان زفايج 192 رسالة وأرسلها إلى جميع أصدقائه في أنحاء العالم، وعاد إلى البيت، وفي اليوم التالي اقتحم خدمه الباب، وتصدر الخبر وسائل الإعلام، خبر انتحار ستيفان زفايج مع زوجته وكلبه، وبعد أيام وصلت الرسائل إلى أصحابها وكان ستيفان قد شرح موقفه وحالته النفسية القاسية إثر انتصار النازية وبزوغ نجم هتلر، وأنه لم يعد يحتمل مشاهد انهيار السلام العالمي. اشتهر زفايج في الدرجة الأولى بكتابة دراسات تحليلية عن حياة المشاهير، يعتمد في تناوله للشخصية على التحليل النفسي، وتعد دراساته في هذا المجال أحد المراجع التي يجد الدارس نفسه مضطراً لقرائتها، وهو حينما يتناول الشخصية لا ينسى أنه روائي؛ فالنفس الروائي يطغى حتى على المشاهد التقريرية الخالية من أية تقنية

فنية. ومن أبرز هذه الشخصيات التي تناولها: نيتشه، دستويفسكي، بلزاك، هودرلين، كلايست، رومان رولان، ستندال، ماري أنطوانيت، كازانوفا.

بيت الإنسانية الكبير

يرسم زفايج أدق التفاصيل والحركات لأبطاله ويمكن اعتباره في صفوف المدرسة الرومانسية ومن أهم أعماله: فوضى المشاعر، 42 ساعة في حياة امرأة، الشفقة الخطيرة، أموك، رسالة حب من امرأة مجهولة، الحب الجنوني، قلوب تحترق، ماري أنطوانيت، بالإضافة إلى مسرحية واحدة هي بيت على شاطئ البحر.

لكن ما هو ملفت للنظر أننا، وبعد قراءة هذه الأعمال، نتعلق بهذا الروائي وبشخوصه، ونتعلم منهم، ونتحدث عنهم للآخرين، وبعد أيام قليلة ننسى كل شيء، بل وننساه، وربما هذا هو السبب الذي يكمن خلف عدم الاهتمام بهذا الكاتب وعدم تناول أعماله في وسائل الإعلام بالصورة التي يستحقها.

إن المتعة تكون بنت اللحظة، وبعد ذلك يتم نسيان كل شيء، ويتجسد هذا في روايته /فوضى المشاعر/؛ فما أن تبدأ في الصفحة الأولى من الكتاب حتى تتعلق به وتراك تتابع وتقلب الصفحات بمتعة بالغة، وهو يذكر القارئ العربي بعبد الحليم عبد الله ورواياته الممتعة الغارقة في الرومانسية.

إن لقراءته نكهة خاصة قلما نعثر عليها لدى غيره، ولاشك في أن من يقرؤها تنتظره مفاجآت سارة وساعات عظيمة؛ لأن متعة القراءة الأولى لدى هذا الكاتب لا تضاهيها أية متعة، بعكس بعض الكتاب الذين لا يقدمون متعة إلا في القراءات التالية لأعمالهم.

أمام زفايج تشعر بأنك أخذت كل شيء من القراءة الأولى، فلا تغريك قراءة ثانية للعمل نفسه؛ القراءة الأولى هي قراءة الاكتشاف والدهشة والمفاجآت والشرح لمعظم النوازع البشرية.

يمكن الآن أن نقدم بعض المعلومات عن هذا الكاتب، ونتعرض إلى سيرة حياته بشكل موجز؛ فقد ولد زفايج في الثامن والعشرين من شهر أكتوبر عام 1881 في فيينا، وبعد أن عاش فيها ثلاثاً وخمسين سنة غادرها سنة 1943 ليستوطن في لندن، وبعد ستة أعوام غادر بريطانيا التي تبنته، ثم سافر إلى البرازيل، وتمتع هناك بشهرة كبيرة، وتحسنت صحته، كما تحسن ووضعه الاقتصادي بشكل كبير بفضل كتاباته.

يبقى ستيفان زفايج اسماً لامعاً في رواية التحليل النفسي، درس الفلسفة وتاريخ الأدب، ثم بدأت محاولاته الأولى بكتابة الشعر والدراما، ثم قدم العديد من الترجمات للنصوص الفرنسية إلى اللغة الألمانية.

لبث هذا الكاتب مسكوناً بحلم الوحدة الأوروبية، وكان ينظر إلى يوم يعم فيه السلام على هذا العالم، ويكف الإنسان فيه عن الاعتداء على أخيه الإنسان في عالم حميم، كأنه بيت واحد للأسرة الإنسانية.

وليم فوكنر

نداء إلى التمسك بخصلة البراءة الإنسانية

تفوح رائحة فطرة الإنسان الطيبة التي فطره الله عليها من غالبية روايات هذا الروائي الفذ، حتى عندما يصور أقسى مظاهر الشر في رواياته، وعند ذاك يرينا كم أن الإنسان الشرير ذاته يدفع ضريبة تمرده على فطرته الإنسانية، ولذلك نرى بكثرة صراع الخير والشر في معظم ما خلفه من آثار روائية.

إن وليم فوكنر هو صيحة في وجه الشر الذي يكاد يكون عاماً في جانبي الإنسان الخفي والمعلن، ولذلك هو يركز على نقاط الشر في هذين الجانبين، ويبديها في أشكال مختلفة، في محاولة منه للبحث عن عفة الإنسان المفقودة، وهو ينطلق من واقع هو الأقرب إليه من أي واقع آخر، هو واقع الجنوب الأمريكي وبيئته، وبشكل خاص إقليم يوكنا تاوما وعاصمته جيفرسون، وهو أكثر الأقاليم الأمريكية تناقضاً من حيث العلاقات المتبادلة بين السكان؛ فيمكن أن نرى أشكال النظام العبودي بصور مختلفة بين هؤلاء الذين يتكونون من

الإقطاعيين البيض، والهنود الحمر، والعبيد، وجنود الحرب الأهلية، وسيدات المجتمع المتقدمات في السن، والمبشرين والفلاحين وطلاب الجامعات؛ بل يقترب فوكنر أكثر من هذا، فيسلط الضوء على تاريخ عائلته الذي هو جزء لا يتجزأ من تاريخ المكان، فقد كان جده الأكبر مالكاً لأحد خطوط السكك الحديدية، وكان رئيساً لإحدى مجموعات الحرب الأهلية وبالتالي تفرع الأولاد منه فشغلوا أماكن -حساسة في بلدهم؛ حيث إن جد فوكنر كان محامياً ومدير بنك؛ إن فوكنر استطاع أن يجمع كل الوثائق المتعلقة بتاريخ عائلته في مصادر موثوقة، ولكنه في النهاية رفض هذا التاريخ وتمرد عليه، وقرر أن يكون الناقد اللاذع لهذه البيئة بصورة عامة في محاولة جادة منه للتمسك بالفضيلة والنزاهة البشرية، لقد انطلق في هذه النقطة نحو العالم. عندما يُذكر اسم فوكنر لابد أن يذكر اسم روايته الشهيرة، الصوت والغضب والواقع؛ فان هذه الرواية تكاد تلخص مشروعه الفكري الروائي، وفيها يرى أن الإنسان الذي يمارس طبائع غير سوية على غيره، فإنها تنعكس عليه بشكل من الأشكال، فما يمارسه على غيره يتم ممارسته عليه، إننا نقف في عالم مدهش من الشخصيات الغرائبية في هذه الرواية، وهي تدور حول أسرة كومبسون التي رأى البعض بأنها أسرة فوكنر نفسه كوبنتن يبحث عن طريقة تسهل عليه عملية الانتحار. أما شقيق كوبتن الذي يعمل حدّاداً، فانه يسرق النقود التي ترسلها معه أخته كانديس إلى ابنتها غير الشرعية، فتأتي صديقته لتسرق بدورها المال منه، وتهرب مع شخص آخر، في هذا الصراع تكون المسز كومبسون غارقة في عالم الماضي الذي ولى، وكلما تخفق العائلة وتنهار فإنها تزداد تمسكاً بمجد الماضي، ومن كل هذه الشخصيات يقدم فوكنر شخصية واحدة ناضجة وحكيمة وعفيفة هي ويلزي المرأة الزنجية المتقدمة في السن، وكأن فوكنر يرمز بأن العفة قد بلغت الشيخوخة في بيئة الرواية.

لقد عاش فوكنر حياة ليست طويلة 1897ـ 1962 ولكنه استطاع أن يحقق شهرة عالمية كبيرة توجت بنيله جائزة نوبل للآداب 1948م.

وكان مزاجياً سريع الكتابة، يمقت الالتزام؛ فقد ترك الدراسة في المرحلة الثانوية، ولم يستطع دخول الجيش بسبب وضعه الصحي والجسدي، فقد كان قصير القامة، يكاد جسده الهزيل يسقط تحت ثقل أفكاره التي في رأسه، أو يظن الناظر إليه ذلك، كتب روايته الأولى: أجور الجنود عام 1926م، أما روايته الشهيرة الصوت والغضب والواقع فكانت عام 1929م ونور في آب عام 1932م واللا مهزوم عام 1934 والنحلات البرية 1939م، ومتطفل في التراب 1948م.

وقد كتب روايته بينما أرقد محتضرة 1930م في ستة أسابيع صيفية خلال ساعات الثانية عشرة من منتصف الليل إلى الرابعة صباحاً؛ أما تركة فوكنر عند وفاته فبلغت 19 كتاباً بين الرواية والقصة القصيرة، ويُذكر أن الروائي الشهير ألبير كامو أعد له رواية للمسرح، وتم تمثيلها في المسارح الفرنسية والأوربية.

يبقى لوليم فوكنر أسلوبه المميز الذي يعبر عن شخصيته، وقوة أفكاره، وعن مقدار الحرية التي يكتب بها، وهذا ما يجعل إبداع هذا الروائي علامة مميزة في مسيرة الرواية المعاصرة.

غابرييل غارسيا ماركيز

الروائي الذي أحب الحياة في زمن الكوليرا

ليس باليسر العثور على كاتب حي متعلق بالحياة على قدر الكاتب غابرييل غارسيا ماركيز، وهو أعظم روائي حي في العالم الآن.. ولعل تمسكه العنيف بالحياة خلف رعبه الشديد من الموت..

فالحياة تنبض في ثنايا سطوره.. وهو بكل إمكانياته اللغوية والفنية والتقنية، يجنب شخوصه الموت حتى تنتصر إرادة الحياة.

ويكاد الموت يختفي في إبداعاته الروائية والقصصية، وهو من أشد المدينين للحروب مهما كانت أسبابها ودوافعها. يعلق ماركيز على هذه القضية قائلاً: «أنا لا أخلق شخصياتي ليموتوا.. أخلقهم ليعيشوا». ولكن ليس بوسع ماركيز عدم الاعتراف بالموت، وعندما يضطر لقتل أحد شخوصه، لن يحدث ذلك ككتابة أي مقطع آخر.

تقول «مرسيدس» زوجة ماركيز بأنه في رواية (لا رسالة لدى الكولونيل) أطلق صراخاً ثم هرب من غرفته شاحباً مرتعداً، وعندما سألته عما حدث.. أجاب بارباك كمن عاد تواً من اقتراف جريمة مروعة: «لقد قتلت الكولونيل الآن».

يعلق ماركيز في الرواية ذاتها، لكن على لسان ساعي البريد بقوله: «إن الشيء الوحيد الذي يصل دون خطأ هو الموت». ويمكن ملاحظة موقع الموت من موقع الحياة في عناوين رواياته الأكثر شهرة وبروزاً. فالموت يعني عكس الحياة.. فعندما يقول: «الحب» فإنه سيضيف: «في زمن الكوليرا»، وعندما يقول: «أجمل رجل» يضيف: «غريق»، وهكذا: الجنرال.. في متاهة ـ وقائع موت معلن ـ مأتم الجدة العظيمة ـ مائة عام من العزلة ـ الساعة الرديئة ـ الحب وشياطين أخرى.

ففي مائة عام من العزلة التي تعد أهم حدث في تاريخ الرواية المعاصرة، يأخذنا إلى حياة أسرة في أمريكا الجنوبية.. نتابع وقائعها عاماً بعد عام. منذ مؤسسها الأول الذي يطمح أن يحول التراب فيها إلى ذهب، مروراً بالشخصيات السحرية، وحتى آخر المحررين /سيمون بوليفار/.

إن رعب الموت يدفع الأم لتتحسس مقتل ابنها وهي بعيدة عنه أميالاً، وترى دمه ينزل من أعلى السفوح والتلال، يسير عبر الطرقات الملتوية إلى أن يصل إليها.. ورغم مرور عشرات الأعوام تظل رائحة البارود تفوح من قبره. يتدخل ماركيز ليفسر هذا الجانب بقوله: «إنني أرفض أن أخلق أبطالي وأدعهم يتطورون كي يموتوا فقط، إنني لا أخلقهم من أجل هذا الغرض.. إنهم يتطورون كي يعيشوا، لكن فجأة يظهر هذا الموت المقيت ويفسد كل شيء».

ثمة شخصية أخرى في مائة عام من العزلة تلخص مسألة حرية الإنسان: «ريميديوس» الجميلة.. إحدى حفيدات الأسرة وهي تسحر الرجال بجمالها، وترفض الزواج من جميع الذين يتقدمون إليها.. ولكنها تقرر الهرب مع من تختاره، وعندما تكشف الأسرة هذه الواقعة، فإنها تعلن أن أحدهم رأى ريميديوس الجميلة ترتفع إلى السماء عندما كانت تطوي ملاءات السرير. ويمكن ملاحظة الإصرار على الحياة والحب أيضاً في روايته «الحب في زمن الكوليرا»،

فلورانيتو ينتظر أن يتزوج فيرمينا حتى يبلغ سن السبعين.. لم يمت فلورانيتو، ولم يذهب انتظاره عبثاً.

يقول ماركيز مرة أخرى في محاولة قول ما لم يتمكن من قوله في رواياته: «لا أحد يموت سعيداً حتى أن معظم الناس لا يموتون وقد استبد بهم الغضب والاستياء؛ واستاءوا أشد الاستياء لكونهم يجب أن يموتوا.. وقد تبينت لي دائماً الحقيقة التالية: عندما يموت إنسان عزيز، فإن الشعور الرئيسي الذي يحس به أهل المتوفى هو شعور الغضب والاستياء؛ إذ إن موت إنسان هو خسارة لا يمكن تعويضها إطلاقاً». يبقى الإبداع هو الوسيلة الكبرى لمواجهة الموت. «إنني أكتب كي يزيد الناس من حبهم لي». وهنا يلتقي مع نيتشة الذي رأى «الفن ولا شيء إلا الفن .. فنحن لدينا الفن كي لا نموت في الحقيقة».

الحياة عبر الكتابة.. الكتابة عبر الحياة، وعندما يموت الإنسان، سيكون قد خسر حياته، لكنه لن يخسر أفكاره وشخوصه. يعبر ماركيز عن حبه للحياة قائلاً: «أنا مولع بالحياة.. الحياة هي أفضل ما وجد على الإطلاق.. بهذا المعنى يبدو لي الموت شيطاناً رهيباً.. إن الموت بالنسبة لي هو النهاية.. انتهاء كل شيء.. إنه أكبر مصيدة على الإطلاق».

نماذج من أعمال روائية عالمية

رواية بيير وجان لـ غي دي موباسان

متعة التعرف إلى المجتمعات من خلال الرواية

وأنت تقرأ هذه الرواية تشعر بأنك تجالس شخوصها، تضحك وتبكي وتفرح وتتألم معهم، تشعر بأنك تمشي في شوارع مدينة الرواية شارعاً شارعاً، حياً حياً.

يلم موباسان بتفاصيل شخصياته كما جرت العادة في روايات تلك الحقبة، فيرسم لنا الشخوص بكل تفاصيلهم الداخلية والخارجية، ويتناول سرد القصة بتحليل سيكولوجي.

العائلة مؤلفة من الأب رولان، والأم لويز، والابنين: بيير، وجان. الأب صائغ ثري في باريس؛ فجأة يشعر بأن عليه أن يتفرغ للاستمتاع بالحياة، لأنه يملك ثروة تجعله يتفرغ لذلك، فيهجر عمله ويشتري /يختا/ ثم يقيم في مدينة أخرى، يتفرغ للنزهات والصيد والبحر مع أفراد أسرته، أما بيير فيتخرج طبيباً، وجان يتخرج محامياً، ويعيشون في طمأنينة يستمتعون بالحياة دون أي مشاكل، وتتعرف الأم إلى إحدى جاراتها، وهي /روزيميلي/ امرأة أرملة شابة مات زوجها في إحدى المراكب البحرية، وتركها وحيدة، ومنذ زياراتها الأولى لهذه الأسرة تقع في غرام /جان/، وهو أيضاً يبادلهما الشعور، وبذلك تخرج غيرة بيير لأنها فضّلت جان عليه، ويبدأ في مهاجمتها في كل مناسبة، لكن جان يصر عليها، وتولد علاقة حب سرية بينهما، لاحظها الأبوان، وفي الواقع فإن الأم كانت تميل إلى روزيميلي أرملة القبطان المرحوم، وتريدها زوجة لابنها جان.

وهكذا يدخلنا موباسان إلى عالم هذه العائلة الصغيرة، حتى يظهر أحد الأشخاص ويبلغهم بزيارة كاتب العدل /لكانوا/ إليهم، وينتظرونه على قلق حتى يحضر، ويبلغهم: هل عرفتم في باريس شخصاً باسم مارشال، ليون مارشال؟

فيقولان: نعتقد ذلك جيداً.

يقول كاتب العدل: إن السيد مارشال قد توفي، ويتابع: إن زميلي في باريس قد أبلغني النص الرئيس في وصية المارشال، وهو يعيِّن ابنكم جان، السيد جان رولان موصى له بكل شيء. ويعطيهم لمحة عن الثروة قائلاً: ما أعلمه فقط أنه توفي دون ورثة مباشرين، وأنه ترك ثروته، وهي ذات دخل نحو عشرين ألف فرنك سنوياً بشكل سندات بفائدة ثلاثة بالمئة، لابنك الثاني الذي شهد ولادته وترعرعه ووجده جديراً بهذه الهبة الوصائية، وفي حال رفض السيد جان قبول ذلك فإن الميراث يؤول إلى الأولاد اللقطاء.

هذه الوصية تولّد المشاكل في العائلة، فيشكك بيير بالأمر، ويتساءل: لماذا كانت الوصية لجان فقط؟! لابد أن في الأمر ما يستحق النبش فيه. وبالفعل يعود بخياله إلى حياتهم في باريس وإلى المارشال الذي كان على علاقة وثيقة بأبيه، وكانت له صورة في بيتهم، لكن هذه الصورة اختفت، ويلجأ إلى عالم الخمر

ويتعرف إلى عاهرة في محل للبيرة، وهناك تلمح العاهرة بأنها رأته مع أخيه جان الذي لا يشبهه أبداً في الشكل، فيلتقط هذه الملاحظة ويقارن شكل جان بشكل المارشال، ثم يصر على رؤية الصورة المخفية، وأمام إلحاحه تضطر الأم لإعطائه الصورة التي بدت بالفعل واضحة الشبه مع جان، وهنا يلمح بكلمات مبطنة إلى علاقة بينها وبين المارشال، وأنه بالفعل والد جان، وأنها كانت على علاقة جنسية معه، ويتهمها بالخيانة بدون مباشرة، وتفهم الأم هذه التلميحات، وتحاول أن تبعده عن هذه الشكوك، لكنها تفشل.

ويقول جان شاكراً له هذا العطاء: كان يجني جيداً، والواقع أنه كان يقبلني دائماً عند زيارتي له.

وأوصلته الصورة إلى هذا الاستنتاج: الصورة صورة صديق، صورة عشيق، وقد بقيت في الصالة بادية للعيان، حتى اليوم الذي لاحظتْ فيه المرأة الأم أولاً، وقبل جميع الناس أن هذه الصورة تشبه ولدها، دون شك، ومنذ زمن طويل ترقبت هذا التشابه، ثم اكتشفته ورأته يظهر، وأدركت أن كل شخص يمكنه في يوم أو آخر أن يلاحظه أيضاً، فرفعت الصورة المثيرة للشكوك.

أبعدها قليلاً وهو يتأملها مادّاً يده. ثم رفع عينيه نحو أخيه، وهو يشعر جيداً أن أمه تراه، ليقارنه مع الصورة، وكاد أن يقول منقاداً مع قهره: هي ذي، إنها تشبه جان. لكن لم يجرؤ على لفظ هذه الكلمات الرهيبة. وفي إحدى النزهات، يعلق بيير على علاقة جان بروزيميلي، وبعد إعلان نية زواجهما يعلق قائلاً لأمه: أتعلم كيف يتهيأ المرء ليجد من تركب له قروناً.

- من تقصد بكلامك؟

- جان.

- كم أنت قاس يا بيير، هذه المرأة هي الاستقامة عينها، ولن يجد أخوك أفضل منها. ويعلق بيير ملمحاً إليها: جميع النساء هن الاستقامة بعينها.. وجميع أزواجهن أصحاب قرون. إنه يسبب لها ألماً عظيماً، إنها الحرب بينها وبينه فحسب دون دراية أحد من الأسرة، ولكنه يقرر أن يدخل جان في الموضوع

ليعرف بأنه ابن زناء، وهذا الرجل لم يعطه المال لأنه أفضل من أخيه أو هكذا هبة، بل وهبه ثروته لأنه ابنه، وبالتالي هو ليس ابن رولان، وليس شقيقه كما هو معروف، وفي هذه المقاطع التالية يصارحه بما توصل إليه: أقول ما يهمس به الناس جميعاً، وما يشيعه جميع الناس، إنك ابن الرجل الذي ترك لك ثروته. والواقع أن الولد الحر لا يقبل مالاً يلحق العار بأمه، يرد جان: بيير.. بيير.. بيير... هلا فكرت بما تقول؟ أنت.. أأنت من ينطق بهذه الفضيحة؟

- نعم أنا.. هو أنا.. أنت إذن لم تلحظ أبداً أنني أكاد أموت أسى منذ شهر، إنني أقضي لياليّ دون نوم إنني لا أعرف ماذا أقول.. وماذا سيجري لي من شدة ما أعاني من عذاب، وما أجنّ به من خجل وألم؛ إذ أنني كنت أخمن أولاً، أما الآن فإنني أعلم.

- بيير اسكت؛ أمي في الغرفة المجاورة.

بدا الآن أنه نسي جان، ونسي أمه في الغرفة المجاورة، كان يتكلم وكأن ما من أحد يسمعه، لأن عليه أن يتكلم، لأنه تألم كثيراً وكبت كثيراً، وكتم جرحه.

وبعد كلامه يترك جان ويخرج، فيدخل جان إلى أمه ويراها منطرحة في السرير، وقد وضعت كفيها حول أذنيها، ودست رأسها في المخدة حتى لا تسمع المزيد، وعندئذٍ يقول لها:

أمي المسكينة، انظري إلي... أمي أمي أصغي إلي، هذا غير صحيح، أنا أعلم أن هذا غير صحيح.

ولكن الأم تصدمه باعترافها: نهضت وجلست ونظرت إليه، وبأحد الجهود من الشجاعة التي تلزم في بعض الحالات، قالت له: لا.. هذا صحيح يا ولدي. وواصلت بشجاعة: هذا صحيح يا ولدي، لماذا الكذب؟ هذا صحيح.. لن تصدقني إن كذبت.

هذا ما رغب موباسان أن يرويه لنا في روايته هذه، وهي تقترب من أجواء /مدام بوفاري/ وقد كتبها في صيف 1887، والواقع أنه قرأ فكرتها منشورة في إحدى الصحف، وموباسان يميل إلى الواقعية في كل قصصه ورواياته، يقول: لا يحتاج الأمر أبداً إلى مفردات غريبة، أو معقدة، أو عديدة، أو غير مفهومة لكن

يجب تمييز جميع تعديلات قيمة الكلمة بمنتهى الوضوح حسب الموقع الذي تشغله. تحمل هذه الرواية نكهة الجلوس تحت القنديل والسهر برفقة رواية، والدخول إلى أجواء افتقدناها كثيراً في هذه الوقت، إنها دعوة لإلقاء نظرة ما إلى الوراء.

/بيير وجان/ لمؤلفها غي دي موباسان، رواية تفصيلية تصور واقع حياة عائلية فرنسية بكل تشعباتها وتداخلاتها وعلاقاتها ومفهومها ونظرتها للحياة والعلاقات الاجتماعية، وهي، بالتالي، تعطي للقارئ نظرة شبه جيدة عن مجتمع عاش تفاصيل القرن التاسع عشر، فنحن نتعرف إلى نمط الحياة قبل تفجر الأيديولوجيات التي ولدت في القرن العشرين، وضروري أن نتعرف إلى ذاك النمط من العيش، وأجدادنا الذي سبقونا، وهذا ما تتيحه لنا قراءة الرواية، وهي رواية كلاسيكية لقاص وروائي كلاسيكي عاش من 1850 إلى عام 1893.

إشكالية العلاقة بين الواقع والخيال في رواية السامفونيا الراعوية لأندريه جيد

تبدأ الرواية على النحو التالي: وفيما كنت عائداً من لاشودي فون، وافتني ابنة صغيرة، لم يسبق لي أن عرفتها، تدعوني إلى الإسراع في الحضور لدى امرأة عجوز مسكينة، تحتضر على بعد سبعة كليو مترات.. كانت الشمس تغيب، وكنا نسير وسط الظلام، حين أشارت دليلتي الصغيرة إلى كوخ قش على سفح تل، كأن لا بشر فيه، لولا سحابة ضئيلة من الدخان تتصاعد منه.

ربطت جوادي إلى شجرة تفاح قريبة، ثم انضممت إلى الابنة في الحجرة المظلمة؛ حيث لفظت العجوز أنفاسها قبل لحظات. ص 7 ـ 8.

وبغتة يلمح الراوي جسماً في زاوية مظلمة، يدنو، فيقع على شكل إنسان. رفع الجسد، وكان عبارة عن مجموعة من الأعضاء المتسخة... واستطاع أن يميز بأنها فتاة، وعرف من دليلته أنها ابنة المرأة العجوز التي ماتت قبل قليل.. وكانت صماء وخرساء.. وقد حكمت على ابنتها هذه بعدم الخروج من البيت طوال عمرها الذي بلغ الآن الخامسة عشرة، وعليه فهي لا تعرف الكلام ولا تفقه

أي معنى لأي إشارة... كما لا تميز الألوان.. لقد أمضت كل حياتها في العتمة برفقة امرأة بها مس عقلي.

يتقدم الطبيب ـ الراوي ـ ويقودها إلى جواده بعد أن يشعر بمشاعر إنسانية تجاهها.. ويأتي بها إلى البيت، أمام هذا المنظر المخيف ترتعب زوجته (أميلي).. يصرخ ابنه (جاك) المنظر مروع... ولا شك أنها لم تستحم منذ لحظة ولادتها... وتبدو الفتاة الغريبة أمام أنظارهما قادمة من كوكب آخر، "تخرمش" كل من يدنو منها، ثم تصدر نشيجاً كمواء قطة، لكن الأب يستفيض في الحديث عن الظروف التي جعلتها على هذا النحو، واستطاع أن يقنع زوجته بمحاولة تقديم خدمة إنسانية لهذه الفتاة التي هي بأمس الحاجة لمثل هذه الخدمة، فتقتنع الزوجة بالفكرة، ولا تتردد في إدخالها إلى الحمام وقضاء وقت جيد لتنظيفها، وبالفعل تدخل الفتاة الحمام مرغمة، فتقص الزوجة شعرها وأظافرها... وتغسلها لمدة طويلة، ثم تلبسها ثوباً جميلاً.

وفجأة تخرج فتاة رائعة الجمال... وكأنها ليست الفتاة التي دخلت البيت منذ قليل، تمشي على مهل برفقة (أميلي)، فيعجب الجميع لهذا التبدل الذي طرأ عليها... ويشعر الطبيب براحة ضمير لأنه أنقذ إنسانة.. أمام هذا التغيير يرى الطبيب أن يواصل مهمته الإنسانية، ويسعى إلى انفتاحها على الحياة، وهي مهمة بالغة الصعوبة بالنسبة لفتاة في مثل هذا العمر وهذه الظروف.. يعلمها الحروف الهجائية.. ب.. با.. م.. ما... حتى تحفظ هذه الحروف، ثم يعلمها الكلام وتشخيص ألوان الطبيعة، وبعد أيام يأخذها إلى حفلة موسيقية في "نوشاتيل" يطلب إليها أن تركز على الفرق بين أصوات الآلات، فتقارنها بألوان الطبيعة، كأن تشبّه الأحمر والبرتقالي بأصوات الأبواق والترمبون، وأن تتمثل الأصفر منها والأخضر برنانة الكمان والفلولونسيل والجهيز، والبنفسجي والأزرق بالشبابة والكلادينات والمزمار.. فتقول جيرترود ـ وهو الاسم الجديد الذي تختاره لها العائلة: «والأبيض ما عساه يعني لنا..»؟

يجيب: «الأبيض هو الحد الفاصل، تتلاشى عنده جميع الألوان الحادة، وكذلك الأسود بعكسه... تخيليه ياجيرترود جسماً أثقلته الألوان الأخرى وأظلمته»

ص53.. ويوصلها إلى درجات الرقة والرهافة والتذوق فتقول: «هل يمكن أن تكون الأشياء التي تبصرها بمثل هذا الجمال الذي أراه؟».

وهنا تكمن أهمية ما يرغب جيد في طرحه، أعني إشكالية العلاقة بين الواقع والخيال.

أندريه جيد لا ينسى للحظة واحدة بأنه يبحث عن أمور لم يكتشفها أحد غيره، وبالطبع لن يجيبها... فيلجأ إلى الواقع، يحاول أن يجري عملية لعينيها، حتى تجيب على السؤال ذاته بنفسها.

هل الخيال جميل أم الواقع... هل البصيرة ترى أشياء أجمل من البصر..؟

يلجأ إلى صديقه «مارتين» وهو طبيب عيون... ويجري عملية جراحية لعيني جيرترود.. ويبدو جيد نفسه مستعجلاً على مشاهدة النتيجة (قوت الأرض - وقعت في 240 صفحة - ومزيفو النقود وقعت في 528 صفحة.. بينما هذه الرواية وقعت في 108 فقط)، وعلى نحو تقريري مباشر تأتي العبارة التالية مختصرة كل شيء: «رسالة من مارتين: نجحت العملية والحمد لله» كانت جيرترود قد تعلقت بالراوي من خلال سماعها لصوته فقط، وتعلقت بالحياة من خلال تصورها المسبق، وعندما تفتح عينيها تصاب بصدمة الواقع... فلا وجه الرجل يرتقي إلى مستوى التصور.. ولا الألوان بمستوى أصوات الآلات، لقد خانها كل شيء، فقررت أن تعود إلى الظلام، وتموت على الفور في فراشها.. إن الأشياء التي يكتسبها الإنسان بجهوده وصبره يوماً بعد يوم وسنة بعد سنة هي الأبقى.. وهي التي تعينه على فهم الحياة والمحيط... لذلك يواصل الإنسان العمل والبحث من أجل أن يعيش حياة سعيدة. ■

الحياة كالغجر

جنان برونيل - امبر حق

ت: غروب عبد الرحمن



إن الناس في العالم أجمع يعتنقون الثقافة الرومانية من خلال الموسيقا والأفلام والمهرجانات والمسرحيات.

تكون الحياة في أوقات الصيف مسعورة في النوادي الليلية المنتشرة في جوار باريس؛ حيث يشرب الفنّانون والموسيقيون ومغنّو المراقص بكثرة، ويحتشدون أسراباً لمشاهدة فتيات الـ كان ـ كان وهنّ يرفعن فساتينهن في مرقص «مولن روج». وتقوم ذوات الأوراك الباريسيّات بعمل يتلاءم مع إيقاع ليالي الغجر في نادي ديفان دي موند المسمى «توتس تزيغانز».

وعندما يقترب الوقت من منتصف ليل الخميس، يقوم فرانكو إيتاليان تاجادا، وهو المحرّك لتلك الليالي الحارة بتحريك الألحان، بينما تقوم الحشود المرحة عارية الأقدام بأرجحة أوراكها والتصفيق المتلائم مع النغم. وليس الباريسيّون هم

فقط من تسحرهم الموسيقا الغجرية، فعبر المحيط الأطلسي وفي نيويورك، هناك مشاهد مشابهة لهذه في حانة «ميهاناتا» البلغارية التي تقع على الجانب الشرقي الأدنى حين تقوم «الغجرية المحسوسة» ببعض هذه اللّيالي في البلدة.

ومن لندن إلى برلين، ومن زغرب حتى صحارى نيومكسيكو، تكون الموسيقا الغجرية هي الصوت الأكثر حرارة في الصيف. حتى أن الأوبرا ذات المستوى الرفيع والسلطة القوية قررت أن تقدم عملاً؛ حيث تم تقديم فيلم «بغي الأوبرا» للمخرج المسرحي البوسني «إميركوستاريكا» اعتماداً على فيلمه «أزمنة الغجر». وكما تقول تاجادا، فإنّ هذه الموسيقا تحثك على الحركة، وتتأرجح بين الحزن والفرح. كما أنّها توقظ فينا إحساساً كان نائماً لولاها.

كما يذهب الطريق إلى أبعد من محضِ الموسيقا؛ حيث يهتم بجميع مناحي ثقافة الغجر التي اكتشفت من خلال العدد الكبير من الحفلات والمهرجانات والأفلام والمسرحيّات التي تُعلي من وعي النّاس الذين هاجروا في البدء من شمال الهند إلى أوربا منذ أكثر من ألف (1000) عام خلَتْ.

ويستضيف مركز باركيان الإنكليزي «في لندن» احتفالاً للموسيقا والثّقافة الغجريّة يستمر لمدّة ثلاثة أسابيع في حزيران. كما يقدّم رحلة الألف عام ـ لفرقة جولي ديب الرّومانية المفضلة تاراف دي هيدرول وتم تقديم أفلام مثل «Distant Trumpet» لـ دوسان بيليك و«روميو وجولييتا» التي مثلت في سيبريا وترانسلڤانا للكاتب. طوني غاتليف والتي تروي قصّة امرأة يانعة تسافر إلى ترانسلڤانا لتعقب أثر عشيقها الموسيقي الغجري، والتي انتشرت عبر أوربا الصّيف الماضي ليكون الإقبال عليها كثيراً.

كذا أعجب المشاهدون أيضاً بالأفلام الوثائقية مثل «قوافل الغجر» و«جوكا» وهو فيلم يدور حول تنافس غجري شديد للموسيقا الغجرية يستمر لمدة خمسة أيام في كل آب، حيث يحضر أكثر من خمسمئة ألف معجب إلى سيبريا.

وكما يقول الموسيقي «جوران بريجوفيك» فنحن لسنا بالبعيدين عن الإدراك للدور الذي لعبته ثقافة روما في ثقافة أوربا. وهو من كتب العشرات من الأفلام المختلفة نِكوستاريكا.

لقد أصبح تاريخ الغجر الرومانيين يستخدم الآن كمصطلح على نطاق واسع لوصف ثقافتهم التي لم تدوّن قط؛ وبالنتيجة فقد أصبحوا مشهورين بفضل مواهبهم في الموسيقا والرقص؛ حيث قاموا بإمتاع الصّالات الملكية مثل صالة الملكة كاترين العظيمة.

وقد استطاعوا القدوم إلى إحدى المناطق التي كان الرومانيون قادرين على العيش فيها مع أنّها لم تكن رومانية، وذلك بفضل أدائهم الجيد، ولإعطائهم حقائق عن التّاريخ الاجتماعي. هذا ما قاله «إيان هانكوك» مدير الدراسات الرومانية في جامعة تكساس. وقد وجدوا متعة في تطوير تلك المهارات وتشجيعها لكنهم بقوا في أسفل السلم الطبقي، وأخذ العديد منهم كعبيد. ولم يتم إلغاء العبودية في روما إلا عام 1864 قبل تحرير العبيد الأفارقة الأمريكيين بعام واحد.

وبسبب هذا التاريخ المتأرجح يرى العديد تشابهاً بين موسيقا الغجر والجاز.. حيث ابتدع الرومانيون طريقة تفكير جوهرية وإبداعية حول صناعة موسيقا لأجل أوربا بالطريقة نفسها التي ابتدعها الأفارقة الأمريكيون أمثال «لويس آرمسترونغ وبيلّلي هوليدي». كما بحث صانع الأفلام الوثائقية «ياسمين ديلال» عن اكتشاف الدور التاريخي في تأطير الثقافة بـ «قوافل الغجر» والتي تسرد لنا الرحلة الموسيقية لخمس فرق غجرية من ماسيدونيا والهند وإسبانيا ورومانيا، حيث جالوا برحلاتهم الولايات المتحدة. وقد حيكت لوحات حياتهم بشكل مشاهد فنية على الطريق مع لقطات فوتوغرافية مؤثرة عن حياتهم الشخصية ورسمت لوحات حية للناس الرومانيين. وكون هذه الفرقة سلافية

نحاسية ذات سحر للكمنجات الباكية والفلامينغو الإسباني، فهناك جذور عامة وإحساس قوي بالفضاء الموسيقي الفني والحقيقي الذي تشترك به، كما يقول ديلال. فهناك خيط واحد يمرّ عبرها زمانياً ومكانياً. وقد حصل هذا الخيط العاطفي على حضور كبير في أوربا الغربية وشمال أمريكا منذ سقوط جدار برلين، وتوسّع الوحدة الأوربية التي قلما ساهمت في إحضار مجتمعات إلى الضوء.. وقد قادت هذه العوامل إلى اهتمام أوسع في ثقافة أوربا والتي ربما لم تكن قد اكتشفت قط من قبل؛ كما يقول الكاتب لويس دوتي، كاتب رواية «نيران في الظلام» التي تدور أحداثها حول حياة عائلة خلال الحرب العالمية الثانية.

وقد ضمن المخرجان المسرحيان إميركوستاريكا وطوني غانيف إنتاج أوّل ثقافة غجريّة إلى أوسع جمهور من المشاهدين كقصة «زمن الغجر» وهي قصة روماني شاب ذي مقدرات سحرية تمّ خداعه ليتورط في جرائم العالم السفلي وقد أنتجت عام 1989.

وفي عام 2004 ربح غاتيف الروماني لأحد أبويه جائزة أفضل مخرج مسرحي في مهرجان «كان» عن فيلمه الذي يدور حول إعادة الأسرى الرومانيين.

وقد سلطت هذه الأفلام الضوء على موسيقا الغجر، والتي بدورها ساعدت على الاهتمام بهذا النوع.

وقد أصدرت فرقة تاراف دي هايدوك التي استخدمت الكمنجات والأوكروديونات ألبومها الأول عام 1991، ومنذ ذلك الحين حازت على هذه السمعة العالمية، وقد أثيرت إشاعة على أن ديباً مسحوراً يطيرهم في حفلات واستقبالات حول الكرة الأرضية. كما ساعد د. ج روبرت سوكو البوسني على

إنتاج موسيقاه «نبضة بالكن ـ Balken beet» وظهورها على الساحة في النوادي الأوربية.

ومنذ فترة قريبة أطلقت في نيويورك فرقة الغجر «غوغول بورديللو» ألبومها الجديد الرقصة الشعبية الخارقة، حيث انضم أعضاء من الفرقة مؤخراً مع مادونا على خشبة المسرح ببث حيّ، وقام مغنون شعبيون مشهورون بالغناء في رومانيا.

ويقول المطرب «يوجيني هوتز»: لقد أردت دائماً أن أخرج الموسيقا الغجرية من إطار الأقليات في الموسيقا العالمية. فهناك مجتمعات كاملة من الأطفال في أماكن مثل كاليفورنيا بدؤوا بالاستماع إلى مجموعات مثل «فانغارسيوكارليا» «تاراف دي هايدوك».

ويقول «بريغوفيك» عن الموسيقا الغجرية إنها خطوط ثورية تدفع إلى الأمام، وهي تجمع بين الأنغام التقليدية النحاسية في البلقان مع الفلكلور السلافي.

وقد بدأ «بريغو»، كما يعرف عنه المغرمون بفنه، العزف في سن السادسة عشرة في سراييغو، مما أثار غضب والده الذي كان كولونيلاً في الجيش، حيث صرخ به «أأنت من سيقوم بهذا العمل الغجري؟!» وكان ردّ بريغو «إنما أريد فقط أن أظهر أن هناك رابطاً بين أن تكون غجرياً وبين غرف الموسيقا».

ويقوم «بريغو» مؤخراً مع فرقته بمباشرة عملهم في رحلات عبر أوربا، وهو الحدث الأهم فيما يخص الموسيقا الغجرية.

وفي فيلم «البوق البعيد» لـ ميليك، يعد العازف الروماني النحاسي حبيب ابنته جوليانا، وهو عازف البوق السيبيري، بأنه لو ربح جائزة البوق الذهبي التي تمنح في «غوكا» فإنّه يمكن عندها للنجمين أن يكونا معاً كزوجين.

ومهرجان «غوكا» الوثائقي يبدو من المؤسسين للاحتفالات ولطقوس المحبين الذين يسافرون لمسافات بعيدة ليشربوا ويرقصوا مع الموسيقا النحاسية. وكما يقول أحد المعجبين بهذه الموسيقا «عندما لا تمتلك نقوداً أو سيارة؛ وعندما لا تستطيع العيش بشكل اعتيادي، فإنّ هذه الدقائق الخمس للبوق ستعني لك الكثير».. بينما تزداد حشود المعجبين الذين يشهدون بأنّها تعني الكثير حتى لو كان المرء يملك سيارة ونقوداً. ■



الخروج على النص

مدير التحرير



يؤكّد كلُّ ما في الكون أنَّ الإنسان يولد حرّاً... حرّاً كالطيور في الفضاءات العالية، والكائنات في أعماق البحار والمحيطات، والرائحات الغاديات في أحضان الغابات وسراديبها، وكالنباتات والأشجار والينابيع والأنهار، الشلالات والزلازل والبراكين، ويؤكّد كلُّ ما في الكون أيضاً أن الإنسان أجمل المخلوقات وأرقاها، وقد اختير ليكونَ سيّداً عليها... هكذا قالتِ النواميس... ولكنّ الإنسان عبدٌ في حريته، وكلُّ ما في الحياة يؤكّد عبوديته منذ يوم ولادته إلى يوم رحيله، فالنواميس التي وهبته السيادة سلبت منه حريته، وأيُّ كائن في الطبيعة يتمتّع بنسبةٍ من الحرية تفوق ما يتمتَّع به الإنسان بعشرات المرّات، فهو يُولد حرّاً كأيٍّ كائن آخر، ولكنّه يحتاج إلى رعاية طويلة، فيعتمد على أسرته زمناً يفوق أعمار كثير من الكائنات، فيتنازل مقابل ذلك عن حريته، ليُسَجّل أولاً ضمن أسرة محدّدة، وعليه حينذاك أن يتقيّد بنظام هذه الأسرة وتاريخها

الطويل، وأن يلتزم بقوانينها الصارمة، وأن ينتمي إلى مبادئها ومعتقداتها وعاداتها وتقاليدها، ويلعب الحظّ حينذاك دوراً كبيراً في مستقبله، فإذا كانت هذه الأسرة ثرية أصابه شيء كبير من الجاه والنعمة مقابل تنازلاته وعاش عبداً لها، وإذا كانت فقيرة معدمة تحمّل التبعات التي كُتبت عليها، وثمة أَسَرٌ أخرى أكبر، وهي القبيلة والحيّ والمدينة إلى الدولة، وهكذا، ولكل أسرة من هذه الأسر قوانين ودساتير ونواميس، وهكذا يتنازل الكائن البشري مرة بعد أخرى عن شيء من حريته إلى أن يفتقدها تماماً، ويصبح بعد تقدّمه في العمر حارساً لعبوديته، ويعتاد على الأنظمة والقوانين، ومنها قانون السير وقانون العمل وقانون الزواج والطلاق وقانون آداب المائدة وآداب العامة والخاصة وآداب المجتمع والأخلاق، وثمة المحرّمات والمحلّلات، وأيّ خروج على أيّ قانون يعرّض صاحبه للمخاطر، ثمّ ندّعي بعد ذلك كله بأنّ الإنسان حرّ، وهو يتمتّع بحريته إلى أبعد الحدود، وبالمقابل فإنّ في الإنسان شهوةً لحب البقاء وحب المعرفة واكتشاف المجهول، وفيه أيضاً حبّ التفرّد ليكون علماً من الأعلام في مجال من المجالات، وهنا لا بدّ من الخروج على النص والقوانين.

إن الخروج على النص والتمرد عليه صعب على من التزم التزاماً حرفيّاً بالقوانين، وإذا ابتدأنا بالممثل على المسرح ـ وهو أبو الفنون كما يقال ـ وجدنا قلّة قليلة تحاول أن تعبّر عن ذاتها إبداعياً بالخروج على النص المكتوب والمحدّد سلفاً، وفي ذلك إرباك للجماعة من جهة وانتهاك لحرمة النص من جهة أخرى، ولكنّ الخروج على النص إذا كان مقبولاً لدى المتفرّجين أراح نفوسهم وأدهشهم وكان ذا فعالية أكبر من فاعلية التقيّد الحرفي بالنّص، ومن الصعب على الممثّل المسرحي القدير أن يظلّ طوال حياته عبداً للنص، ولذلك يخرج مرة هنا ومرة هناك عن حدود النص ليفتح كوّة على خارجه، وربما كانت تجربة الممثل الوحيد من أنجح الأمثلة على ذلك، ففيها قدر من التمدّد وقدر من المساحة النصية التي تسمح لهذا الممثل أحياناً أن يعبِّر عن ذاته بالخروج على الخطوط المرسومة سلفاً لأدائه.

وثمّة قيود تكبّل أيدي الباحثين وعقولهم، ومنها التقيّد التام بالمناهج العلمية الصارمة في العلوم الإنسانية، وإذا كانت المناهج صالحة مئة بالمئة في التطبيق على العلوم الأساسية، كالذرة والكيمياء والفيزياء والفلك والرياضيات وسواها، فإنها ربّما كانت في بعض الأحيان قيداً في التطبيق على الموضوعات الإنسانية، لأنّ مادة البحث هنا تختلف عن مادة البحث هناك، والنتائج في العلوم الأساسية حتمية، ولكنّها في العلوم الإنسانية احتمالية، وهي قابلة للحوار والمناقشة، ولذلك تختلف وجهات النظر حول النص الأدبي الواحد بين الباحثين، لأنّ كلاً منهم نظر إليه من زاوية مختلفة، في حين لا يصح ذلك في العلوم الأساسية، فالنتائج فيها لا تحتمل الاختلاف، لأنّ المادة التي يشتغلون عليها ثابتة، في حين أنّ المادة التي يشتغل عليها أصحاب المناهج الإنسانية متحولة دائماً، وهي قابلة للانفتاح، ومن هنا تعرّضت كثير من الأعمال الإنسانية الخالدة (قلجامش ـ أوديب ملكاً ـ هملت ـ الإلياذة ـ الأوديسة ـ عوليس... إلخ) لمناهج علمية تاريخية واجتماعية ونفسية، ثمّ ألسنية (سيميولوجية ـ أسلوبية....)، وما زالت وستبقى عصيّةً على البوح بكامل مكنوناتها، والباحث الكبير هو من يستطيع الإمساك بالمنهج الذي التزمه والنص الذي اختاره، وخاصة في المناهج التي تقوم على الوصف وتبتعد عن المعيارية، ولكنّ الباحث العاشق قد يتمرّد أحياناً على القيد المنهجي، فإذا هو يصول ويجول في عتبات النص ودهاليزه ومخبوءاته، وقد يخلّف المنهج الذي التزمه وراءه وينحاز إلى النص، ومن هؤلاء رولان بارت الذي لُقّب نتيجة لهذا الخروج بأنّه فارس النّص.

ونأتي أخيراً إلى الشاعر لنتذكر خروج بعض الشعراء العرب على قوانين القصيدة، ففي قانون المنهج تمرّد كثير منهم عليه، ورفضوا الوقوف على الطلل، وخاصة بعد أن انتقل العربي من حياة البداوة إلى حياة الحضارة والعيش في المدن الكبيرة، ويأتي في مقدّمة هؤلاء الحسن بن هانئ أبو نواس الذي هاجم الطلل هجوماً عنيفاً، وقد تمرّد كثير من الشعراء العرب على العمود الشعري، ونتذكر في هذا المجال أبا تمام الذي قيل له باستنكار شديد: لماذا تقول ما لا

يفهم؟ فتيسّر له أن يجيب: ولماذا أنت لا تفهم ما يقال؟، وليس الأمر مقتصراً على هذين المثالين، وإنما هناك أمثلة أخرى، فلما نُبِّه أبو العتاهية إلى أنّه خرج على الوزن في إحدى قصائده أجاب بعبارته الشهيرة: أنا أكبر من العروض، ولذلك كان من الصعب على الشاعر الحقيقي أن يظلَّ عبداً لقوانين القصيدة، فثمة شعراء يرون أنَّ هذه القوانين لا تنتج سوى النمطية والمألوف، ولذلك تراهم يتمرّدون على إبداعاتهم السابقة، وينطلقون من جديد لينظموا نصاً لم يَنْظُمُوه من قبل. ■

